CAHIERS DU CINEMA

LA CRITIQUE

126 DECEMBRE 1961 126

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1961 TOME XXI. — N° 126

SOMMAIRE

LA CRITIQUE

Débat

Textes

Enquête

Ne manquez pas de prendre page 85

LE CONSEIL DES DIX

Dessins de Folon.

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38

DÉBAT

entre

Morvan Lebesque

Pierre Marcabru

Jacques Rivette

Eric Rohmer

Georges Sadoul

Réunis en conseil restreint, cinq membres des Dix essaient d'approfondir les raisons qui, chaque mois, leur dictent points noirs et étoiles. Tel est, du moins, le point de départ.

RIVETTE. — Puisque nous sommes tous membres de ce redoutable conseil, pouvez-vous donc nous dire suivant quels principes vous attribuez à chaque film un point noir ou des étoiles ? Est-ce un conseil, un jugement de valeur, un pari sur l'avenir ? L'idée qui était la nôtre au départ — et que personnellement je continue à faire mienne — était de répondre, comme le titre l'indique, sous forme d'un conseil ; c'est-à-dire : je rencontre un ami dans la rue, dont je sais qu'il a en gros les mêmes goûts que moi, et qui me demande s'il faut aller voir tel ou tel film ; je lui réponds que c'est « à voir », ou « à la rigueur, un soir », ou bien « qu'il ne faut pas le manquer ». Et finalement, dans cette optique-là, la seule cote qui serait plus qu'un conseil est évidemment la dernière, les quatre étoiles,

« chef d'œuvre », qui d'ailleurs, plutôt qu'un jugement de valeur, est une sorte de pari fait sur l'avenir, sur la future histoire du cinéma.

Marcabru. — Ces cotes traduisent plus un jugement d'intérêt qu'un jugement de valeur : vous pouvez ne pas aimer du tout un film et le signaler comme étant intéressant, comme ayant une valeur de document.

Sadoul. — Quant à moi, j'ai toujours suivi très exactement la règle du jeu : point noir, inutile de se déranger ; une étoile, à voir à la rigueur ; deux étoiles, à voir ; trois étoiles, à voir absolument ; et quatre, chef-d'œuvre. C'est toujours là-dessus que je me suis réglé.

Marcabru. — Auriez-vous dit « à voir » d'un film qui vous heurtait, qui vous déplaisait esthétiquement et éthiquement ?

Sadoul. — Cela m'est arrivé.

Lebesque. — Il m'est arrivé aussi de mettre deux étoiles à un film qui était, si l'on veut, d'un genre que je n'aime pas, mais bien fait dans son genre. Mais à dire vrai, ce film, je l'aime forcément un peu. C'est uniquement une question de genre. Par exemple, au théâtre, je n'aime pas la comédie de boulevard, mais, quand j'en vois une réussie, je conseille aux gens qui aiment cela d'aller la voir. Le film, c'est la même chose... Et, pour moi, ça ne va jamais au-delà des deux étoiles.

Marcabru. — C'est aussi un problème d'ambition. Un film très ambitieux, s'il vous heurte, s'il vous choque, je crois qu'il faut le refuser par opposition personnelle.

Sadoul. — Je suis bien d'accord. Un film qui me dégoûte, je ne conseillerai pas aux gens d'aller le voir. Mais un film qui m'irrite, et contre lequel je n'ai pas d'objection majeure, il se pourrait que je mette « à voir », tout simplement, par exemple, parce qu'on en parle beaucoup.

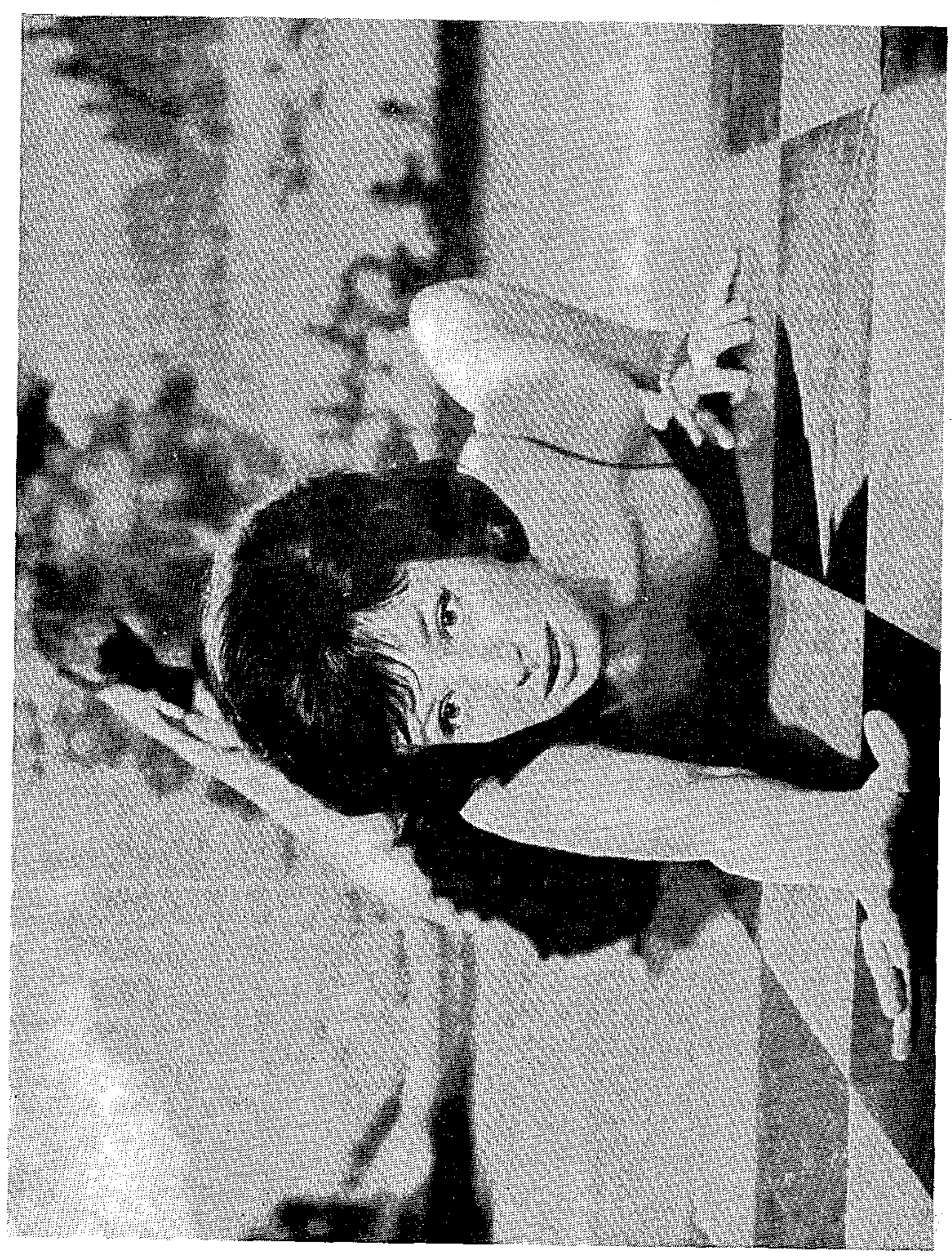
Marcabru. — Il faudrait donc une deuxième forme de jugement au Conseil des Dix, pour les films qu'on ne soutient pas, qu'on ne défend pas, qu'il faut aller voir, parce qu'ils apportent quelque chose, parce qu'ils engagent dans une voie, mais qui ainsi ne seraient pas mêlés aux films que l'on aime et que l'on soutient.

Rivette. — Je crois surtout que l'erreur est de considérer ce Conseil des Dix comme quelque chose de définitif, de gravé dans le marbre. Et quand, après quelques années, on revoit certaines de ses cotes on n'est parfois plus du tout d'accord avec ce qu'on avait mis à l'époque. C'est forcément un jugement dans la contingence.

Sadoul. — C'est un jugement à la petite semaine, cela va de soi. D'ailleurs, pour ma part, je n'ai jamais usé du quatre étoiles autrement que pour des films qui étaient déjà consacrés comme chefs-d'œuvre : c'est un principe. Même à un film que j'admire énormément, comme par exemple *Hiroshima mon amour*, je ne donnerai pas quatre étoiles, parce que, et je m'en excuse, je ne peux pas dire dans le mois si un film est un chef-d'œuvre ou non.

Rohmer. — Je suis de l'avis de Sadoul. Je suis très chiche des quatre étoiles, moi aussi, au point que je ne les ai encore jamais décernées à un film de la Nouvelle Vague — sauf *La Pyramide humaine*. Cette attitude peut paraître trop prudente, mais nos lecteurs n'ont que trop tendance à nous accuser de parti pris. D'ailleurs il m'est, je l'avoue, impossible de faire parmi les œuvres du nouveau cinéma — je veux dire les œuvres vraiment nouvelles — un choix autre que subjectif. A vrai dire, elles m'apparaissent toutes également intéressantes, sans que je puisse exprimer autre chose que mon très vif intérêt et ma très vive admiration. Je cède donc à mon sentiment le plus sûr en conseillant d'aller les voir toutes absolument, autrement dit, en décernant, sinon systématiquement, du moins uniformément trois étoiles à tous les films de la Nouvelle Vague. Mais ils ne sont pas très nombreux ceux que je crois dignes du label N.V. Sur ce point, je crois avoir le jugement assez sûr : pour établir une hiérarchie entre eux, non. Tout ce que je sais, c'est que la Nouvelle Vague entrera globalement dans l'Histoire ; je soupçonne que l'Histoire y opérera un tri, mais je ne peux dire au détriment ou à l'avantage de qui ce tri s'opérera.

MICHELANGELO ANTONIONI



LA NOTTE

LEBESQUE. — Moi, quand un film m'enthousiasme, je mets quatre étoiles, pas d'histoire. J'en mettrai quatre, par exemple, à *Viridiana.*

RIVETTE. — Je mets aussi quatre étoiles dans l'optique, non plus du conseil, mais du pari. Dans l'année la plupart des membres des CAHIERS — sauf Rohmer — usent du quatre étoiles entre cinq et dix fois. Cela peut paraître beaucoup, mais, ma foi, lorsqu'on consulte une histoire du cinéma, on s'aperçoit rétrospectivement vingt ou trente ans après qu'effectivement, dans une année donnée, il est sorti entre cinq et dix films qu'on peut — à des degrés divers — qualifier de chefs-d'œuvre. Et, de toute façon, — et sans d'ailleurs que cela soit voulu, mais par la force de l'habitude — il y a quelque chose qui, en fait, corrige le Conseil des Dix, ce côté irritant qu'il peut avoir, c'est le petit bilan des dix meilleurs films que nous faisons à la fin de chaque année où chacun étale carrément son jeu, révèle ses préférences. C'est évidemment plus personnel, et moins dans l'optique des films à conseiller aux spectateurs.

INFLUENCE DU PUBLIC

ROHMER. — Mais, une question. Ces « conseils », à qui s'adressent-ils ? A vos amis, au public de vos hebdomadaires, de vos quotidiens, aux lecteurs des *CAHIERS* ?

MARCABRU. — Je pense à mes amis, à mon public... Je pense d'abord à moi-même, très égoïstement.

ROHMER. — Ce qui différencie l'optique des *CAHIERS de la vôtre*, c'est qu'ici nous songeons avant tout à nos lecteurs, c'est-à-dire à des cinéphiles très avertis. Lorsque nous mettons zéro à un film traditionnel, c'est que, pensons-nous, il n'est d'aucun intérêt pour un cinéphile, alors qu'après tout on ne saurait le déconseiller à...

MARCABRU. — Mais je crois qu'il faut, au départ, toujours penser que le public est très averti, très intelligent. Pour moi, c'est une question de principe.

LEBESQUE. — Moi, je ne me pose absolument pas la question du public (j'en parle d'ailleurs dans votre questionnaire). Je ne suis pas là *pour me mettre à la place* du public, je suis là pour dire ce que je pense d'un film qu'on me montre. Le public, lui, est ou beaucoup plus évolué qu'on ne le croit, ou beaucoup moins, mais en tout cas il n'est pas du tout ce que l'on imagine. Alors, quand on commence à dire il y a tel public et il y a tel public, pour moi on se fout le doigt dans l'œil.

SADOUL. — Je me permets de dire une chose concrète : ce Conseil des Dix n'est pas publié dans CINÉMONDE, mais dans les CAHIERS. Je suis donc obligé de tenir compte du public que je *suppose aux* CAHIERS. *Mais* je ne veux pas dire du tout que j'adopte des points de vue que je suppose être ceux des CAHIERS, j'exprime exactement mes propres points de vue.

LEBESQUE. — Si je faisais le Conseil des Dix à CINÉMONDE, j'y exprimerais exactement les mêmes opinions qu'ici aux CAHIERS... ou à L'EXPRESS.

SADOUL. — Vous avez tout à fait raison d'adopter ce point de vue en tant que critique, mais il n'y a pas un public, il y a plusieurs publics, il n'y a rien à y faire.

LEBESQUE. — C'est possible, mais je n'ai à considérer que les *films qu'on me montre* et à dire ce que j'en pense.

SADOUL. — Bon. Je vais essayer alors d'élargir la question. Comment concevez-vous les *rapports du public et du critique* ? Est-ce que vous donnez votre jugement en vous fichant de ce que peut penser le public ou...

LEBESQUE. — Totalement, mais alors à cent pour cent, totalement.

MARCABRU. — Je suis de l'avis de Lebesque. On donne un jugement affirmatif. Le public qui suit un critique sait ce qu'il pense : il prend ses références, ses distances par rapport à son critique. Par exemple, au théâtre, il y a des gens qui font de l'anti-Gautier et qui lisent Gautier pour aller voir les pièces qu'il n'aime pas.

SADOUL. — Moi, je dois dire que je comprend beaucoup moins bien un film quand je n'ai pas un public avec moi. Je ne m'accorde pas toujours avec les réactions du public, je suis souvent violemment contre, comme lorsque j'ai entendu le public de Cannes accueillir *L'Avventura*. Mais que le public me convainque ou me dresse contre lui, j'en ai besoin. J'ai besoin d'un accord ou d'un désaccord.

RIVETTE. — Oui, on a beau se dire qu'on juge dans l'absolu et que l'opinion que l'on se fait quand on voit un film tout seul ou dans une petite projection est définitive, je sais qu'il m'est souvent arrivé de modifier mon jugement, en revoyant dans une salle un film que j'avais vu d'abord en projection privée, et non pas seulement par le fait de revoir le film (bien que cela se produise assez fréquemment aussi), mais par le fait que je sentais autour de moi le public réagir d'une certaine façon. Il est évident que, si l'on voit un film comique tout seul et qu'on ne rit pas, et qu'on le revoit dans une salle où le public se marre énormément, le jugement que l'on porte sur ce film comique est modifié par le sentiment de son efficacité.

LEBESQUE. — Ce n'est plus la critique du film que vous faites, c'est la critique du public. Je vous assure que, si je vois un film comique en projection privée, tout seul, je ris et je fais automatiquement, machinalement, mécaniquement, la part de la démultiplication de ce rire. Et les choses qui ne me feront pas rire, je ne dirai pas qu'elles sont drôles, même si j'entends autour de moi cinq cents personnes en rire.

SADOUL. — Je suis très content que Morvan Lebesque ait cette possibilité, mais moi je ne l'ai pas. Et d'abord, un critique n'est pas infaillible : les critiques, en général, se trompent souvent, moi le premier. Et je dois dire qu'avec l'expérience, depuis vingt-cinq ans que je fais de la critique de cinéma, j'ai constaté que les risques d'erreur étaient beaucoup plus grands en projection privée qu'avec une salle autour de moi. Un film est fait pour le public, pour un public collectif, ce n'est pas de la télévision, et j'ai besoin d'avoir à côté de moi la caisse de résonance du public, c'est un des éléments de ma compréhension critique.

MARCABRU. — Mais alors votre jugement est totalement lié aux réactions du public...

SADOUL. — Non, pas totalement. C'est un élément.

MARCABRU. — Prenons *Lola* : je l'ai vu aux Champs-Elysées au milieu d'un public épouvantable qui ricanait. J'ai eu une réaction contraire, inversement proportionnelle au public. On aime encore plus un film que l'on aime, quand le public est contre lui : il y a un élément de modification qui fausse le jugement, aussi bien dans un sens que dans un autre. J'ai eu avec *Lola* une réaction assez saine, mais en même temps mauvaise, puisqu'elle a faussé mon jugement, alors que, si je voyais *Lola* dans une petite salle, sans public, ma réaction serait plus nuancée, plus contrôlée.

LEBESQUE. — Au fond, la question se résume à ceci : nous faisons un métier de critique de cinéma dans des journaux, les gens achètent ces journaux en partie pour nous lire. Eh bien, qu'est-ce qu'ils achètent ? Pas notre infaillibilité, nous ne sommes pas infaillibles. Notre intelligence ? Nous ne sommes pas plus intelligents que d'autres. Ils achètent notre sincérité. Et je pense que cette sincérité n'est valable que lorsque le critique fait totalement abstraction de toutes les contingences autour du film. On lui présente un film : il le juge selon son tempérament, très bien. Et peu à peu, comme le disait Marcabru, il y a une adaptation, une compréhension qui s'établit entre le lecteur et le critique, et tel lecteur ira voir tel film parce que Sadoul ou Morvan Lebesque le trouvent bien, tel autre n'ira pas pour la même raison. Mais, avant tout, un critique est un homme sincère, avec son tempérament, ses idées, sa culture, ses goûts, etc... C'est un bloc, un public à lui tout seul.

RIVETTE. — Je crois que tout le monde est d'accord, lorsque vous dites que le critique doit écarter tout ce qui est contingences autour d'un film, mais, encore une fois, je ne crois pas que le public en soit une. Je vais défendre un point de vue qui, de la part des CAHIERS DU CINÉMA, va peut-être paraître étrange, puisqu'on nous a toujours pris pour des adeptes du cinéma pur, mais, si un film existe en soi, il y a quand même un élément qui fait partie de cet en-soi du film, c'est son efficacité vis-à-vis, non pas du public au sens large, mais des gens que ce film cherche à toucher. Peut-être que, lorsqu'on fait *Ben-Hur,* on cherche à toucher cent spectateurs sur cent — et je doute que l'on y arrive — mais tous les autres cinéastes sont plus modestes : ils cherchent à toucher quatre-vingts ou soixante-dix pour cent de ces spectateurs, en espérant, si j'ose dire, que ces quatre-vingts ou soixante-dix pour cent seront le plus nombreux possible. La question est de savoir si, quand ce cinéaste a fait tel film, il a effectivement touché les personnes qu'il essayait de toucher. J'en reviens à l'exemple le plus gros, le plus commode : quand je vois un film comique en projection privée — et ceci m'est arrivé plusieurs fois — il se peut que je trouve un gag drôle, mais que j'aie l'impression qu'il ne portera pas auprès du public, et je regrette que le metteur en scène n'ait pas été assez habile pour le rendre efficace. Puis, je revois le film dans une salle et je m'aperçois que les gens rient : je me dis à ce moment-là que je m'étais trompé, et que le metteur en scène est beaucoup plus habile que je le croyais puisque, non seulement il a eu l'idée de ce gag drôle, mais il a eu l'efficacité de le rendre effectivement, objectivement drôle pour le public.

LEBESQUE. — Mais cela frise la malhonnêteté ! Alors moi, je vois un film comique, je le trouve drôle, je ris, je suis content, mais, à la réflexion, je me dis que le public ne le trouvera probablement pas drôle et je déclare donc qu'il n'est pas drôle : c'est malhonnête !

SADOUL. — Non. Il dit qu'il a besoin de vérifier. Je ne vois pas où est la malhonnêteté.

LEBESQUE. — Vous riez et vous avez ensuite besoin de vérifier votre rire ?

RIVETTE. — Non, justement, je ne ris pas. Je me demande si c'est drôle. Je me dis : là il y a une intention de comique que je ne trouve pas tout à fait aboutie, inachevée ; mais, si j'entends autour de moi une salle qui rit, je me dis que cette intention est quand même, d'une certaine façon, achevée. Il en est de même pour un film qui cherche à émouvoir : il se peut que je reste très froid, mais si je vois autour de moi tout le monde sortir son mouchoir... Et, dans la mesure où cette efficacité n'est pas obtenue par des procédés grossiers, bas et malhonnêtes (nous savons tous quels sont ces procédés qui font les gens rire ou sortir leur mouchoir), si nous voyons qu'il n'y a pas ces procédés-là sur l'écran et qu'il y a quand même efficacité sur le public, nous avons donc le sentiment de quelque chose qui se vérifie autour de nous et malgré notre jugement propre.

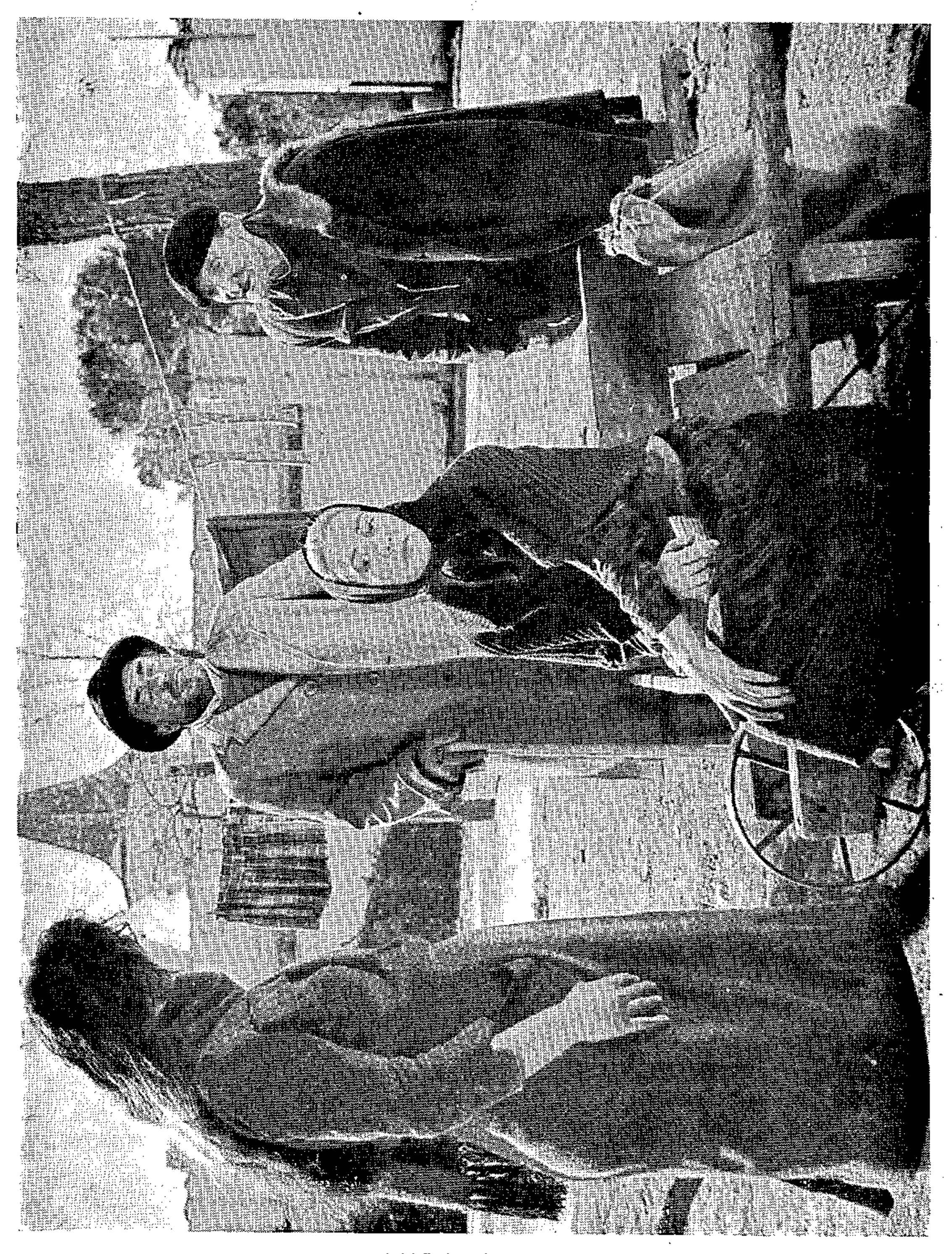
LEBESQUE. — J'ai une autre conception de la critique. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir si, oui ou non, je sors mon mouchoir. Vous, vous jugez du public qui reçoit ce film et vous méconnaissez complètement le public qui le recevra, si ce film est repassé dans quatre, cinq ou dix ans, et qui n'aura peut-être absolument pas la même optique, qui peut-être retrouvera la véritable optique du film. Pour vous donner un exemple très simple, quand j'étais gosse, les gens disaient de Chaplin : c'est minable, grotesque, c'est un mauvais clown, et puis c'est tout de même trop bête. Ils s'efforçaient de ne pas rire, Il n'y avait que les gosses et les gens du peuple qui riaient. Maintenant, on trouve ça non seulement drôle, mais profond. Alors, n'est-ce pas, si à ce moment-là un critique de cinéma avait fait comme vous, il se serait dit : attention, est-ce que c'est drôle, puisque les gens bien disent non ? Ce qui est drôle, c'est de Flers et Caillavet, mais pas Charlot.

SADOUL. — Je m'excuse, mais comme historien, je vous dirais que, si vous lisiez les bons critiques de ce temps, ils exprimaient un point de vue qui était tout à fait pour Charlot.

LEBESQUE. — C'étaient justement de bons critiques. Ils riaient et ne s'occupaient pas du reste.

SADOUL. — Si, ils s'occupaient du reste. Puisque nous parlons de l'époque de Delluc, je vous renvoie à PHOTOGÉNIE : Delluc y a fait de très longues études sur le public et sur les publics.

LUIS BUNUEL



VIRIDIANA

LEBESQUE. — Qu'on fasse une étude sur le public, d'accord. Mais qu'on subordonne si peu que ce soit son propre jugement au jugement du public, non !

SADOUL. — Alors, pour vous, un film n'est pas fait pour le public ?

LEBESQUE. — *Un film est d'abord fait pour moi, critique de cinéma, qui le regarde*, Et il est fait pour un individu, monsieur X, qui s'installe et regarde ce film, puis pour un autre individu, monsieur Y, etc... Voilà. Le public en gros, ça c'est autre chose..

MARCABRU. — Je voudrais ajouter que je ne suis pas seul, je ne suis pas une seule unité dans le monde. Moi, critique, je représente un certain nombre de spectateurs qui ont ma sensibilité, ma forme de voir, ma conception de pensée devant un film. Si je n'aime pas un film, ces gens-là ne l'aimeront pas non plus, et je les trahis nécessairement, si je me laisse influencer par le public d'une salle.

SADOUL. — Pour prendre un exemple récent, j'avais vu, comme tout le monde, *Marienbad* dans une petite salle. Puis, quand j'ai écrit mon papier, j'ai été le revoir avant de donner mon article à la composition. Je dois dire qu'après cela je n'ai pas changé une ligne, mais j'avais besoin de vérifier.

LEBESQUE. — Alors, quand Sadoul voit un film, que le producteur, le metteur en scène ou le distributeur mettent vingt copains dans la salle qui crieront c'est un chef-d'œuvre, et pour Sadoul ce film sera un chef-d'œuvre !

SADOUL. — Non, justement. C'est ce qui me gêne quand je vois les films en projection privée avec vingt bonshommes. Dans une salle, j'ai à la fois l'œil devant et l'oreille derrière : j'écoute attentivement le public et je m'efforce de discerner...

MARCABRU. — Mais pour *Marienbad,* je ne vois vraiment pas l'intérêt. Je l'ai vu deux fois dans une salle publique : il n'y a aucune réaction, la salle est absolument immobile.

RIVETTE. — Et ce silence dans la salle est déjà une réaction très importante pour un film comme *Marienbad.* Le silence qu'il y a à *Marienbad* n'est pas de la même qualité que le silence qu'il y a à d'autres films : il est d'une qualité, je crois, supérieure et ça — si on a justement l'habitude d'aller au cinéma — on le sent, et je pense que c'est un bon point pour Resnais.

MARCABRU. — Mais je l'ai vu dans deux silences différents : un silence qui existe aussi dans des salles de théâtre, qui est un silence de matraquage, de gens qui restent complètement extérieurs, et un autre de gens qui rentrent dans le film. Le public n'est pas le *même suivant les heures : celui du samedi soir n'est pas celui du mercredi à cinq heures.* Donc, cette question du public est absolument fausse.

LEBESQUE. — Un film comme *Moderato Cantabile* a été accueilli assez favorablement à Paris et est carrément emboîté dans les salles de banlieue.

RIVETTE. — Parce qu'elles ont bon goût.

MARCABRU. — *Lola* a été très mal accueilli aux Champs-Elysées et passe très bien dans les salles de quartier.

RIVETTE. — Parce qu'elles ont bon goût.

LEBESQUE. — Et nous, qui allons dans les salles des Champs-Elysées, nous devrions dire que *Lola* est un très mauvais film, alors que, pour moi, c'est un très bon film.

SADOUL. — Mais le critique peut être contre le jugement du public. Pour ma part, je regrette terriblement d'être obligé de voir les films aux Champs-Elysées.

RIVETTE. — Je crois que nous nous comprenons mal sur ce problème du public. Je m'excuse de parler toujours à la première personne, mais là j'y suis obligé. J'aurais peut-être pu davantage partager votre point de vue, il y a trois ans. Mais depuis que j'ai mis un bout de pied de l'autre côté de la barrière, je sais très bien que, quand on fait un film, il y a un problème qui se pose. On se dit que l'on a essayé à tel moment de montrer ça et ça, on regarde son film tout seul dans une salle, on le montre même à quatre personnes qui vous disent que peut-être, effectivement, à ce moment-là, ça y est, mais alors on a vrai-

ment le besoin de savoir si au moins cinquante personnes, au moins cent personnes, trouveront également...

LEBESQUE. — C'est très légitime, mais cela n'a rien à voir avec la critique.

RIVETTE. — Si, parce que cela prouve que, dans un film, l'efficacité est une dimension du film.

MARCABRU. — Oui, mais l'efficacité ne joue pas sur un public unique, universel, elle joue sur un certain public. Donc, l'efficacité, nous l'avons en nous-mêmes. Dès l'instant où nous aimons un film, il est efficace pour nous, donc il est efficace pour d'autres.

RIVETTE. — Mais ce qui pourrait arriver, c'est que le critique — s'il s'isole trop — soit dans la situation du cinéaste — s'il s'isole trop — c'est-à-dire qu'il soit rigoureusement tout seul de son avis.

LEBESQUE. — Cela ne serait pas si grave.

RIVETTE. — Je ne dis pas qu'il aurait automatiquement tort. Quelqu'un seul de son avis peut avoir raison contre cent mille personnes, mais je pense qu'à ce moment-là il est utile qu'il sache qu'il est seul de son avis et qu'il écrive son article, qu'il défende le film, dans l'état d'esprit d'un homme sachant qu'il est seul de son avis. Peut-être que le jugement du critique n'est pas faussé par ce que dit le public autour de lui, mais l'expression de son jugement, elle, l'est automatiquement. Je suis sûr que cela est vrai pour Morvan Lebesque, comme pour Marcabru ou pour Sadoul : si vous aimez un film, vous ne le direz pas de la même façon, suivant qu'autour de vous tout le monde a applaudi ou sifflé.

SADOUL. — Moi, je suis obligé de dire au public : vous avez eu tort d'applaudir ou tort de siffler.

MARCABRU. — Oui, mais cela fausse l'objectivité de...

RIVETTE. — Non, le jugement n'est pas faussé, seulement sa formulation.

LEBESQUE. — Moi, je me fous éperdument que le public siffle ou applaudisse : ça le regarde. Je vois souvent des films en projection privée et je vous jure que le public ne me manque absolument pas.

MARCABRU. — Le public, c'est un mythe...

RIVETTE. — C'est un mythe qui, comme tous les mythes, correspond à une réalité. Un mythe qui n'a pas de réalité derrière lui n'est même pas un mythe, c'est un fantôme.

MARCABRU. — Mais, Rivette, un film ne rencontre pas *le* public, il rencontre son public : ce public peut très bien exister et le film ne jamais le rencontrer. C'est comme deux personnes qui pourraient s'entendre et ne se rencontrent pas. Et, en outre, le soir où le critique est dans la salle, le public du film n'y est pas nécessairement. Dès lors, pourquoi se référer au public qui se trouve là ?

RIVETTE. — C'est pourquoi il vaut mieux, dans les cas difficiles, voir un film plusieurs fois avec plusieurs publics différents. Je dois dire que je n'ai jamais mis quatre étoiles à un film avant de l'avoir revu dans une salle, et, en tout cas, je l'ai toujours vu au moins deux fois.

CRITIQUES ET HISTORIENS

ROHMER. — Si je ne suis pas intervenu plus tôt, c'était, si je puis dire, pour ne pas briser l'unité des CAHIERS. Pour ma part, je pencherais plutôt du côté de Morvan Lebesque. J'étais curieux de savoir où Rivette voulait en venir, et je craignais de lui couper son élan.

Ses prémisses m'ont pas mal inquiété. Sa conclusion me rassure. Dire qu'un critique est impressionnable, ne signifie pas que la critique doive être impressionniste, puisque plusieurs visions successives corrigent l'aléa des impressions particulières. Mais avouez, Rivette, que votre point de départ est paradoxal, de la part d'un rédacteur des CAHIERS. Et paradoxe pour paradoxe, je préfère, quant à moi, soutenir le paradoxe opposé. J'aime de plus en plus à me fier à une seule vision, non que je me croie infaillible, mais qu'une seconde projection, du moins trop proche de la première, me désoriente et ne fait le plus souvent que confirmer l'impression première, avec beaucoup de fraîcheur et de force en moins. S'il m'arrive de revoir un film, c'est bien plus pour retrouver mon plaisir que pour fortifier mon jugement. Il est certain que les visions multiples ont été et sont encore le dogme numéro un du credo des CAHIERS : c'est parce que nous considérons un film non comme un spectacle éphémère, mais comme une œuvre durable qui est faite pour être revue, de même qu'un roman est fait pour être relu, un disque pour être réentendu. Mais enfin, ce dont nous débattions à l'instant me semble être, avant tout, question de sensibilité personnelle. Et ce débat, à mon avis, devrait confronter moins nos tempéraments que nos conceptions respectives du rôle du critique à l'égard de son public. Excusez-moi si je grossis les faits. Pour les critiques des quotidiens et des hebdomadaires, le public attend d'eux qu'ils lui rendent le service de lui signaler les films qui peuvent correspondre à ses goûts, à l'avance bien arrêtés. Pour nous, gens des CAHIERS, le public est une *chose malléable, influençable. Ses goûts* sont à faire, et non pas tout faits : ce public attend de nous, non tant que nous le renseignions, mais que nous l'éclairions, même s'il pense que son jugement vaut le nôtre. Il y a certainement un côté didactique chez nous, nous sommes un peu des pédagogues, du moins telle est notre ambition. Pour nous, « penser au public » a une signification bien précise : cela veut dire non pas comment le flatter — ou ne pas le flatter — mais comment l'éduquer. D'autre part, nos critiques paraissent beaucoup plus tard que celles des quotidiens et des hebdomadaires. Nous sommes donc forcés de tenir compte, non seulement du public, mais de la critique, de ce qui a été dit de ce film. Si nous voulons par exemple défendre un film, il est évidemment plus habile de le faire en considérant ce qui a été déjà dit. Il serait stupide d'enfoncer des portes ouvertes. Si la presse unanime et le public unanime ont accueilli favorablement un film, ce n'est pas la peine de reprendre les mêmes arguments, il faut en trouver d'autres. Inversement, si l'on fait à ce film des reproches que nous n'avions pas prévus, il nous faut en tenir compte.

LEBESQUE. — Tout cela, à mon avis, manque un peu de spontanéité. Rivette ne donne quatre étoiles à un film qu'à condition de le revoir et de vérifier s'il les mérite vraiment. Vous me dites aussi, n'est-ce pas, que, si le public et la critique sont entièrement d'accord sur un film, il faut chercher d'autres raisons, d'autres motivations, puisque nous paraissons un mois plus tard. Je ne comprend absolument pas.

MARCABRU. — Si. Alors, là, je ne suis pas de votre avis. C'est tout à fait différent, c'est un travail de mensuel...

RIVETTE. — Si les mensuels faisaient le même travail que les quotidiens et les hebdomadaires, ils n'auraient pas de raison d'être.

LEBESQUE. — Si un film que nous estimons être très beau a été mal accueilli, et pour tels motifs, il est très important de paraître un mois après pour pouvoir dire que ces motifs étaient mal fondés. Mais si tout le monde a bien aimé le film, que le public et la critique ont eu les mêmes motivations, je ne vois pas pourquoi on se creuserait la nénette pour en trouver d'autres.

ROHMER. — D'accord, mais ce cas se produit beaucoup plus rarement que l'autre. Et d'ailleurs, lorsqu'il s'agit d'un film très important, que tout le monde aime, il arrive très souvent que nous en parlions avant sa sortie. Par exemple, en ce qui concerne *Marienbad,* nous n'avons pas attendu le concert de louanges pour décerner les nôtres.

RIVETTE. — Pour moi, *Marienbad* est un exemple typique. La première fois que j'ai vu *L'Année dernière à Marienbad,* je lui ai mis, en mon for intérieur, quatre étoiles, puisque nous sommes forcément un petit peu obligés de penser en termes de Conseil des Dix, même quand nous voyons les films en projection privée. Et puis, j'ai revu ce film

JACQUES DEMY

LOLA

dans une salle, j'y ai repensé et j'ai mis trois étoiles. Je dois dire que le fait de l'avoir revu au Publicis — et bien que l'accueil ne soit pas catastrophique, loin de là, l'accueil est attentif — m'empêche de penser que *Marienbad* est un chef-d'œuvre, presque uniquement à cause de cette dimension du public, qui, pour tout dire, ne me semble pas ici tellement concerné : silencieux, mais intimidé plutôt que touché. Seul à seul avec le film, je crois que j'aurais laissé quatre étoiles. Alors qu'*Hiroshima*, je lui ai mis quatre étoiles sans hésiter, parce que non seulement c'est un très grand film, mais que, de plus, il a touché les gens.

ROHMER. — Sans entrer dans les détails, je trouve votre point de vue un tout petit peu paradoxal.

LEBESQUE. — Oui, je vous coince là... *Hiroshima* n'aurait pas touché les gens, ce n'aurait pas été un chef-d'œuvre. Un chef-d'œuvre, pour vous, c'est un film sur lequel tout le monde est d'accord !

RIVETTE. — Non, absolument pas. Mais dans le cas de certains films, comme *Hiroshima* et comme *Marienbad*, je pense qu'il leur manque une dimension, s'ils ne touchent pas le public. Alors que, par exemple, Mizoguchi, même s'il ne touche que cinquante personnes, à mon avis, fait des chefs-d'œuvre. Cela dit, si j'étais critique japonais, je pense que j'aurais besoin que le public japonais autour de moi aime les films de Mizoguchi. Mais nous sommes en France et, bien que, me semble-t-il, les films de Mizoguchi soient les moins exotiques et les plus universels qui soient, étant donné qu'ils sortent au Studio de l'Etoile, que les cinquante personnes qui les voient, les voient, automatiquement, en tant que films japonais, je sais que, là, le jugement du public est faussé. Mais Resnais est un cinéaste français, ses films sortent en France. Il a fait *Hiroshima* sur un sujet, qui n'était pas que la bombe atomique, mais qui était en partie la bombe atomique : c'est un sujet qui doit toucher les gens, sinon on s'est trompé. Et puis, bien sûr, il y a d'autres films dont, quand on les voit pour la première fois, on pense que ce sont des chefs-d'œuvre et, tout le monde autour de soi peut penser différemment, on sait que l'on ne changera jamais d'avis, parce que c'est la vérité et on s'y tient. Cela dépend des films.

ROHMER. — Laissez-moi encore vous contredire, Rivette, parce que je crains que les lecteurs des CAHIERS ne soient quelque peu surpris par votre point de vue. Si vous voulez, votre point de vue est einsteinien, tandis que le mien serait plutôt euclidien. Quand je décerne des étoiles et des points noirs, j'ai toujours cherché à être logique avec moi-même. Car je pense qu'aux CAHIERS, nous sommes tenus d'avoir une certaine logique dans nos jugements et, du moins, d'expliquer nos variations. Les CAHIERS, je le répète, sont un mensuel, beaucoup de gens en possèdent la collection. Ils peuvent la consulter et s'étonner, par exemple, que l'on mette trois étoiles à un film, alors qu'on en a mis deux, antérieurement, à un autre que l'on semble maintenant préférer.

LEBESQUE. — Ce n'est pas de la critique ça, c'est de la cogitation.

ROHMER. — Non, parce que nous ne sommes pas seulement des critiques, ici, nous sommes aussi un peu des historiens. Nous pensons que les films sont faits non seulement pour l'agrément d'un soir, mais pour être... catalogués, si l'on peut dire.

LEBESQUE. — Moi, l'histoire j'y crois quand elle est faite. Quand Sadoul écrit une histoire du cinéma, j'y crois, parce qu'elle raconte des faits antérieurs, mais quand vous dites que tel ou tel metteur en scène, je ne sais pas... Godard ou un autre, appartient à l'histoire du cinéma, moi je n'en sais foutre rien.

RIVETTE. — C'est un pari.

ROHMER. — Mais, vous savez, l'histoire se fait à partir de l'événement même, en particulier l'histoire littéraire. Racine est entré dans l'histoire dès la représentation d'*Andromaque*. De toute façon, nous ne prétendons pas avoir toujours raison, quand nous disons que tel film entrera dans l'histoire. Mais nous considérons le point de vue de l'histoire et cela même fait que nous jugeons différemment que ceux qui ne le considèrent pas du tout.

LEBESQUE. — On l'a intimement. Quand je vois ce qui me semble être, à tort ou à raison, un très grand film, j'ai l'impression qu'il survivra : je pense, par exemple, que des films comme *Lola* ou *Ce soir ou jamais* seront projetés dans de nombreuses années dans des ciné-clubs et qu'on en reparlera. Ça je le crois, mais c'est une impression subjective. Il n'y a pas besoin de chercher de grands mots comme histoire pour ça. L'histoire, pour moi, c'est du passé. Quant à celle qui se fait actuellement, elle est seule, elle, histoire, à savoir que c'est de l'histoire. *Charlot patine* est un film historique, n'est-ce pas ? Personne à l'époque ne pouvait l'imaginer.

MARCABRU. — Il y a aussi un point précis : c'est que personne n'est d'accord sur l'histoire. Sadoul trouvera que tel film a eu une très grande importance à telle époque et moi pas, ou vice versa. Trente ans après, on n'est pas d'accord. Donc, votre vision historique reste subjective.

ROHMER. — Mais, si vous voulez, c'est une subjectivité objective. Nous sommes subjectifs en tant qu'équipe, non pas en tant que personnalités. Malgré les dissensions qu'il y a entre nous, nous sommes influencés les uns par les autres. Lorsque certains d'entre nous écrivent dans des hebdomadaires, je crois qu'ils tiennent plus ou moins compte de l'opinion de leurs amis des CAHIERS DU CINÉMA, parce que quelques-unes de nos divergences de goûts doivent s'effacer devant une certaine façon globale de voir les films aux CAHIERS.

MARCABRU. — Mais, Rohmer, il se peut qu'un film ait une très grande valeur historiquement, mais pas artistiquement.

SADOUL. — Oui, je suis entièrement d'accord.

ROHMER. — Je ne pense pas. Les films que l'on revoit maintenant dans les cinémathèques sont *aussi* de belles œuvres. Une œuvre qui a pu compter dans l'histoire simplement parce que le public s'est trompé sur elle, aura beau être entrée dans les manuels, en fait on ne la reverra plus souvent sur l'écran.

RIVETTE. — *Caligari* ?

ROHMER. — *Caligari* est un cas limite et on peut se demander, après tout, si *Caligari* ne contient que du mauvais.

MARCABRU. — Prenons le film de Rouch, *Chronique d'un été*. Personnellement je le déteste, mais il est certain qu'historiquement ce film a peut-être une grande importance.

ROHMER. — Et que dites-vous à votre public ? Surtout que vous le détestez ou bien qu'il a de l'importance ?

MARCABRU. — Que je le déteste. Si j'écrivais dans un mensuel, je pourrais dire la même chose, mais en expliquant aussi que ce film a de l'importance.

LEBESQUE. — Le film de Rouch est un bon test. Moi, je l'ai beaucoup aimé. J'ai été touché, j'ai été pris. Bon. Ensuite... je ne sais pas s'il a une valeur historique : peut-être que, dans cinq ans, cela semblera terriblement abstrait et insignifiant ; mais, en tout cas, pour l'instant, il en a une. Quand certains personnages du film parlent, ils représentent un moment, un moment actuel. Mais cela, je vous le répète, c'est une impression que j'ai eue, je ne me suis pas posé des questions d'histoire.

DES AUTEURS

SADOUL. — Après m'être opposé à Morvan Lebesque, je voudrais maintenant m'accorder avec lui sur une chose. Moi, je crois qu'il y a le film et qu'il y a le cinéma. Il y a le rapport du film et de l'homme critique, et il y a d'autres choses. Et je pense que, dans une

critique, il y a le côté subjectif et il y a le côté objectif. Dans l'idéal, je voudrais pouvoir tenir compte de certains points objectifs : les conditions dans lesquelles le film a été fait, l'auteur, l'accueil du public, l'accueil des critiques, etc... Mais en dehors de ça, je tiens beaucoup au côté subjectif. Je revendique très fort le droit de me passionner pour un film, indépendamment de tout, de faire même un papier — disons — impressionniste.

ROHMER. — Attendez ! Quand vous, Lebesque et Marcabru, dites « je », c'est précisément ce « je » qu'il faut définir. Les gens des CAHIERS DU CINÉMA sont des gens dont la vie intellectuelle est mobilisée surtout par le cinéma, qui accordent au cinéma la part la plus importante, alors que, parmi nos confrères, j'ai l'impression que le cinéma a moins d'importance dans leurs pensées et que leur « je » est — si je puis m'exprimer ainsi — plus subjectif que le nôtre, qu'il fait appel à des goûts qui n'ont pas nécessairement été formés par le cinéma. Vous avez été, Lebesque, et vous êtes, Marcabru, critique de théâtre...

LEBESQUE. — Qu'est-ce que ça peut foutre ? A la base, il y a une œuvre. On lit des livres, on voit des films, on voit des pièces de théâtre. A partir du moment où l'on décrète que l'optique d'un critique ou d'un public doit être différente du fait qu'il ne s'occupe que de cinéma ou que de théâtre, je trouve qu'on se trompe complètement. Il y a un ensemble de choses dans la vie. L'automobile aussi, c'est important. Il n'y a pas de raison de faire faire chambre à part au cinéma. Les spécialistes sont à fuir comme la peste, parce qu'ils secrètent autour d'eux un nuage de fumée : avec eux, on finit par ne plus comprendre le cinéma.

SADOUL. — En effet, il ne faut pas se spécialiser. Il ne faut pas faire de critique dans l'absolu. Il y a « je » et il y a les autres, et, dans la critique, on ne peut pas être absolument « je ». Une critique doit être une espèce de dialogue entre « je » et les autres.

MARCABRU. — N'oublions pas qu'il y a jugement esthétique, mais aussi jugement moral.

LEBESQUE. — Et moi, ce qui m'intéresse dans un film, c'est ce que l'auteur a à dire. Et ensuite, c'est la technique qui n'est que la domestique dans l'affaire.

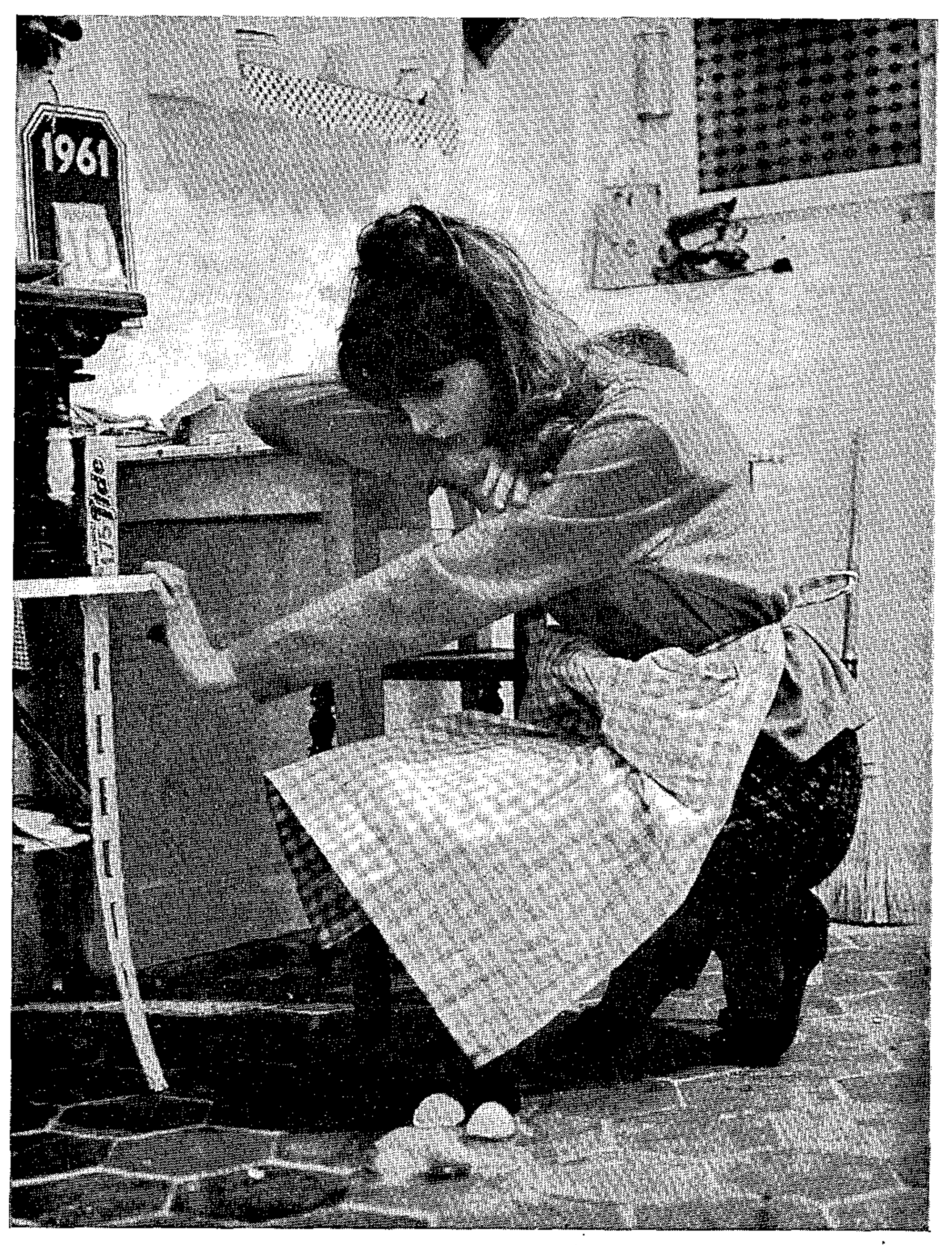
ROHMER. — Mais défendre le cinéma en tant que spécialiste, ce n'est pas du tout s'intéresser à la seule technique. Non, ce que je vous reproche, c'est de faire appel à des critères de pure sensibilité personnelle.

LEBESQUE. — Et qu'est-ce qu'il y a d'autre ? Non, maintenant, on dit un peu partout que le cinéma est sauvé parce qu'un jeune metteur en scène de vingt-cinq ans, de vingt-deux ans, peut faire un film, alors qu'autrefois il lui fallait attendre d'avoir la quarantaine ou la cinquantaine, qu'il soit assistant, etc... Cela me paraît monstrueux de raisonner comme cela, car c'est réduire le cinéma à la seule technique. Quand on me dit que le cinéma, maintenant, c'est tout de même mieux qu'avant parce qu'un jeune gars de vingt-cinq ans peut, a les moyens de faire un film, je réponds non, car ce qui m'intéresse, moi, c'est d'abord ce qu'est le gars, et, souvent, j'aurais préféré qu'il attende d'avoir quarante ans pour avoir vécu, pensé, souffert, pour imaginer des choses et les dire dans son film. La technique, je m'en fous, c'est secondaire.

RIVETTE. — Je ne crois pas du tout que cela soit un progrès que les jeunes fassent des films, je pense que ça devrait être une loi. Ce qui a été une erreur, c'est, pendant des années, de commencer à faire des films à quarante ans, parce que, si l'on voit l'histoire du cinéma, Eisenstein a fait son premier film avant vingt-cinq ans, et Clair, et Dreyer. C'était la loi au temps du cinéma muet. Il y a eu peu à peu une fossilisation, venue lentement avec le parlant, qui avait atteint son point culminant dans les années cinquante-cinquante-cinq, et qu'il a fallu briser. Bon. Maintenant, c'est fait, mais cela ne sauve rien. Tout au plus le cinéma a-t-il retrouvé, grâce à cela, un peu de son élan originel.

MARCABRU. — Pour en revenir aux problèmes de la critique, je ne juge pas du tout sur le récit. Je crois à un point d'équilibre idéal entre une mise en scène, un montage, une direction d'acteurs, des dialogues et un scénario. Si l'équilibre était parfait, le film devrait être parfait. Mais très souvent je dois défendre des films qui sont déséquilibrés,

JEAN-LUC GODARD



UNE FEMME EST UNE FEMME

qui, par exemple, sur le plan de l'écriture sont intéressants, mais qui sur le plan du scénario et des dialogues n'existent pas. Prenons Astruc : pour moi, *La Proie pour l'ombre,* dans le scénario et le dialogue, est un film entièrement faux, c'est du vieux théâtre, du Bernstein ; par contre, sur le plan de la mise en scène et du montage, je suis d'accord pour dire que c'est intéressant. Mais c'est un film déséquilibré, parce qu'il y a toute une partie qui n'existe pas, qui est mauvaise en soi, qui date, et qui bouffe l'autre partie, la partie écriture. En revanche, prenons Fuller : Fuller n'a pas les ambitions littéraires d'Astruc et ses films sont brusquement très beaux en une ou deux séquences qui valorisent le tout, qui dénotent la valeur du film Au fond, le thème l'intéresse peu, c'est l'écriture qui l'intéresse.

LEBESQUE. — Moi, je suis d'abord séduit par ce que le type a à me dire. On aura beau proclamer que *Le Diabolique Docteur Mabuse,* c'est le cinéma fait roi, je trouve ça très con, parce que l'histoire est niaise. On me dit aussi : voyez *Autopsie d'un meurtre* de Preminger, l'écriture en est extraordinaire. Evidemment, c'est beaucoup mieux que *La Vérité* de Clouzot, mais cela ne m'apprend rien : c'est ce qu'on appelle un film bien fait, c'est tout.

RIVETTE. — Eh bien moi, je trouve dément de dire que, dans un film, il y a d'une part le contenu, d'autre part la technique. Cela dépasse mon imagination. On nous a souvent accusés de défendre aux CAHIERS la mise en scène à l'état pur : ce n'est pas vrai. Ce que nous avons essayé de dire, au contraire, c'est qu'un film est un tout. Il n'y a pas d'une part un contenu et d'autre part une technique, il y a une expression, et, si le film est réussi, cette expression est un tout.

LEBESQUE. — J'emploie un autre mot. Pour moi, il y a les films sans dimension et les films avec dimension. Et ça n'a souvent rien à voir avec la dimension extérieure du sujet. Par exemple, je considère que *Ce soir ou jamais* est un film à dimension.

MARCABRU. — Mais la dimension peut naître d'un dialogue, d'un sujet, d'une direction d'acteurs. Dans *Ce soir ou jamais,* c'est la direction d'acteurs.

RIVETTE. — Non. La position classique où l'on dit que tel film a un bon scénario, que la mise en scène en est quelconque, que le montage par contre est brillant, que la musique est ennuyeuse et les décors affreux, je trouve ça aberrant.

MARCABRU. — Mais c'est vrai.

RIVETTE. — C'est vrai pour *Les Trois Mousquetaires* de Borderie, pour *Les Amours célèbres* de Boisrond ! Mais quand il s'agit de vrais films, les films dont on parle et qui nous intéressent, c'est faux, parce que l'auteur du film, même s'il n'en a pas écrit le scénario, a été entièrement d'accord avec celui-ci, a souscrit à chaque mot du dialogue.

MARCABRU. — Mais il peut se tromper, être un excellent technicien, un excellent cinéaste et metteur en scène, et être un dialoguiste abominable.

RIVETTE. — Non. Alors il ne sera pas un excellent cinéaste. Astruc a été un grand cinéaste dans *Les Mauvaises Rencontres,* où il y avait accord entre le scénario, les dialogues et la mise en scène, et je trouve qu'il est un moins grand cinéaste dans *La Proie pour l'ombre,* où il y a hiatus entre les différents éléments.

LEBESQUE. — *La Proie pour l'ombre* n'est sans doute pas un bon film, mais entendons-nous sur la notion de chef-d'œuvre, c'est-à-dire de « quatre étoiles ». Ce n'est pas forcément le chef-d'œuvre dans toute la force du terme. Par exemple, le Moïse de Michel-Ange est un chef-d'œuvre, mais il me barbe. Il y a parfois des œuvres ratées qui atteignent elles aussi à une dimension, à une puissance, à une émotion, à un art enfin. Et aussi on oublie que le chef-d'œuvre est parfois une chose facile à faire...

RIVETTE. — Ce sont de faux chefs-d'œuvre.

ROHMER. — Mais est-ce que parmi vos critères, le critère du film « parfait » dans lequel il y a équilibre entre les différents éléments — puisque vous voulez à tout prix voir différents éléments — doit l'emporter sur le critère des beautés ?

RIVETTE. — Ce n'est pas une question d'équilibre...

MARCABRU. — Pour moi, si.

RIVETTE. — Il y a une force synthétique de l'ensemble..

ROHMER. — Attendez, Rivette. Avouez vous-même que vous êtes plus sensible, dans un film, à ce qui vous plaît, à ce qui emporte votre adhésion, qu'à certaines choses que — si l'on vous poursuit dans un questionnaire de détail — vous reconnaîtrez n'être pas très défendables. Et aux CAHIERS, ce que nous considérons d'abord, c'est l'élément positif du film plutôt que l'équilibre, alors que nos confrères, semble-t-il, cherchent avant tout l'équilibre des forces, c'est-à-dire la perfection de l'œuvre, et que, dans ce cas-là, beaucoup de grandes beautés cinématographiques risquent de leur échapper.

MARCABRU. — Je ne pense pas.

LEBESQUE. — Entre l'écran et moi, il y a une corde. Chacun tire de son côté. Il se peut qu'un film tire moins bien qu'un autre, mais s'il tire la corde à lui, alors le film est bon. Et peu m'importe qu'il ait des défauts : il m'a eu.

MARCABRU. — Le point d'équilibre, c'est l'idéal. L'idéal, nous ne l'avons pas : il y a des points de tension. Imaginez un mauvais scénario et, de l'autre côté, une excellente mise en scène : si le mauvais scénario est plus mauvais dans le mauvais que la mise en scène n'est bonne dans le bon, c'est le mauvais scénario qui l'emporte, mais ça n'enlève rien aux qualités de la mise en scène. C'est une question de forces.

ROHMER. — Cela revient à faire peu de cas des beautés de la mise en scène et à écraser le film sous ce qui paraît mauvais dans le scénario. D'ailleurs, aux CAHIERS, nous avons souvent affirmé que ce que les autres appelaient mauvais scénarios, étaient en fait de bons scénarios. Personnellement, je trouve que le scénario de *Mabuse* est un bon scénario.

LEBESQUE. — C'est un scénario puéril. Dans l'étrange, l'insolite, c'est petit, c'est minable.

RIVETTE. — Je crois que là, c'est le juger en ne se plaçant pas exactement sur le plan où ce scénario a été conçu.

MARCABRU. — En fait, le scénario de *Mabuse* n'est pas mauvais en soi...

LEBESQUE. — D'accord. Un Kafka du cinéma en aurait peut-être fait quelque chose d'extraordinaire.

ROHMER. — Il ne faut pas le voir comme du Kafka, mais comme un roman policier...

MARCABRU. — Alors, c'est du niveau d'Edgar Wallace. Mais nous nous égarons.

SADOUL. — Tout à fait. Bien. Je ne voudrais pas du tout mettre Lang en cause, mais ici, aux CAHIERS, on parle beaucoup de politique des auteurs. J'ai toujours été pour, à condition que cela ne se transforme pas en culte de la personnalité. Je révère les auteurs de cinéma, mais je ne pense pas qu'ils font toujours, automatiquement, de bons films. Et s'ils font de mauvais films, je ne vois pas pourquoi je ne le dirais pas, en tenant compte, d'ailleurs, qu'il s'agit d'un auteur que je révère et non pas de Gilles Grangier.

ROHMER. — La politique des auteurs n'est pas un axiome, c'est un postulat.

RIVETTE. — Un postulat qui, à mon avis, doit être remis en question à chaque vision nouvelle.

SADOUL. — Entièrement d'accord. Et en tenant compte des services rendus.

RIVETTE. — Cela dit, le principe de la politique des auteurs, c'était tout de même de compléter ce postulat par le postulat suivant : un cinéaste, qui a fait dans le passé de très grands films, peut faire des erreurs, mais les erreurs qu'il fera ont toutes chances, a priori, d'être plus passionnantes que les réussites d'un confectionneur.

LEBESQUE. — Je crois que Lang appartient à une génération d'auteurs capables de faire des chefs-d'œuvre, mais qui estimaient que leur boulot était de faire des films et qui

admettaient — tout comme Bunuel d'ailleurs — de faire des films purement commerciaux. Et je crois que c'est le cas de *Mabuse.*

RIVETTE. — Peut-être. Mais quand un homme comme Lang fait un film purement commercial, il ne peut pas faire que, malgré lui, il ne passe dans ce film quelque chose qui ne passera pas dans le film d'un artisan. Je trouve qu'on a tort dans ces cas-là de dire trop facilement, aux CAHIERS, que c'est génial parce que c'est de Lang ; on devrait nuancer plus. Mais la règle aux CAHIERS, c'est que c'est toujours la personne qui aime le plus le film qui en parle.

LEBESQUE. — C'est un bon principe.

RIVETTE. — Mais, même si l'on fait les réserves nécessaires, il est plus intéressant de chercher dans *Mabuse* — qui, à mon avis, n'est pas le plus grand film de Lang — ce qu'il y a de personnel et l'évolution possible du cinéaste, plutôt que de chercher ce qu'il peut y avoir de moins mauvais dans le dernier Boisrond. Donc, il est évident que la politique des auteurs consiste uniquement à dire : nous parlerons de Fritz Lang, qui est quelqu'un, et non pas de Boisrond, qui n'est rien. Cela ne consiste pas à dire : tous les films de Fritz Lang sont des chefs-d'œuvre. Cela deviendrait une erreur. De même que, quand on étend la politique des auteurs à des gens comme Minnelli ou dix autres cinéastes américains, cela devient une aberration, parce qu'il est évident que Minnelli est un « director » talentueux, mais n'a jamais été et ne sera jamais un auteur. Quand on parle de Minnelli, la première chose à faire est de parler du scénario, parce qu'il soumet toujours son talent à quelque chose d'autre. Tandis que, quand on parle de Fritz Lang, la première chose à faire est de parler de Fritz Lang, et ensuite du scénario.

SADOUL. — Mais je serais parfois plus sévère vis-à-vis de quelqu'un que j'estime, précisément parce que je l'estime et que je ne voudrais pas le juger à la petite semaine.

ROHMER. — Je crains que ce ne soit une règle un peu trop répandue chez les critiques. Par peur de faire de la politique des auteurs, vous faites la politique contraire. Lorsqu'on lit vos critiques, on en retire très souvent l'impression que ce n'est pas la peine d'aller voir tel film de Fritz Lang ou d'Hitchcock et qu'il est plus intéressant de voir le film d'un auteur que vous aimez moins. Pour prendre le cas d'Hitchcock, *L'Inconnu du Nord-Express* a été très mal accueilli, jadis, par la critique et, maintenant, lorsque *Psychose* sort, on dit qu'Hitchcock ne vaut plus ce qu'il était au temps de *L'Inconnu du Nord-Express.* Cela me paraît un peu contradictoire !

MARCABRU. — Effectivement, par passion, on parle plus brutalement de films qui nous intéressent. C'est très regrettable, mais c'est la nature humaine.

ROHMER. — Oui, mais alors attention. Je trouve cela très grave.

MARCABRU. — Prenons *Une femme est une femme...*

ROHMER. — Oui, Marcabru. Vous avez été très violent contre ce film, et, finalement, vous m'avez avoué que vous l'estimiez...

MARCABRU. — Je trouve que c'est un film raté, qui me déçoit d'autant plus qu'il vient de Godard, que j'estime. C'est pourquoi j'ai été très violent.

LEBESQUE. — Je dirais exactement la même chose. Godard m'intéresse, mais, avec *Une femme est une femme,* il a fait un très mauvais film.

ROHMER. — Eh bien, dans vos critiques, on ne voit pas assez que Godard vous intéresse, on voit seulement ce que vous n'aimez pas dans le film. Peut-être que les CAHIERS sont mieux placés pour pratiquer, à tort ou à raison, cette politique des auteurs...

LEBESQUE. — Ecoutez, je ne pratique absolument aucune politique d'auteurs. Je reconnais évidemment ce que je dois aux grands artisans du cinéma, mais je vais voir des films à la petite semaine. Je suis obligé de parler de trois ou quatre films — je préférerais ne parler que d'un seul — et je sors celui qui me paraît être le plus important. Il se peut que je fasse un article très long sur un film considéré comme secondaire et quelques lignes sur le film dont on me disait que c'était le film important de la semaine : par exemple, j'ai

JOHN FORD

LES DEUX CAVALIERS

mis deux colonnes sur *Les Deux Cavaliers* de Ford et dix lignes sur *La Vengeance* de Brando, alors que tous les hebdomadaires — voyez ARTS — ont foncé sur le Brando, en mettant dix lignes sur le Ford. Parfois, je regrette de ne pas *faire* plus : par exemple, j'aurais aimé pouvoir m'étendre beaucoup plus sur un film russe, *L'Amour d'Aliocha.* Mais il y a des impératifs journalistiques. Si je *travaillais* dans un quotidien, j'aurais droit à une demi-colonne ou à un tiers de colonne tous les jours, tandis que, dans l'hebdomadaire, on me donne *trois colonnes et il faut* que je me débrouille avec ça. Et très souvent on me demande la critique de cinéma le samedi matin, alors que le journal ne paraît que le jeudi. Quand *j'ai tous* les films dans la main, comme des cartes, le Ford, le Brando et deux ou trois autres, je sors le Ford, parce que je trouve que c'est le meilleur. Cela dit, si je vois un film américain ou soviétique le lundi soir, que c'est un chef-d'œuvre et qu'il ne me reste plus que trois lignes dans ma rubrique, je dirai que c'est *un chef-d'œuvre* en trois lignes.

RIVETTE. — Je crois que l'hebdomadaire est ce qui pose le plus de contraintes.

ROHMER. — Pour Sadoul, le problème est un peu différent.

SADOUL. — *Oui, moi,* je *choisis* un film, ce qui est une chose entièrement différente. J'ai fait le métier d'hebdomadaire autrefois, c'est-à-dire rendre compte de tous les films de *la semaine.* Cela pose en effet une règle du jeu très difficile. La pratique du mensuel est évidemment beaucoup plus commode : il y a un recul suffisant et on juge les films par rapport aux autres films.

CINEMA ? ET THEATRE

RIVETTE. — Je voudrais poser une question très indiscrète à Lebesque et Marcabru. Vous êtes critiques de cinéma, vous Lebesque, depuis *un an,* et vous Marcabru, depuis environ deux ans et demi. Pourquoi êtes-vous devenus critiques de cinéma ?

LEBESQUE. — J'ai été parachuté sur le cinéma. J'aime le *cinéma.* J'ai accepté en me disant que, peut-être, je ne le ferais pas bien, mais qu'au moins je dirais ce que je pense.

RIVETTE. — Mais, avant, vous alliez déjà beaucoup au cinéma ?

LEBESQUE. — Bien sûr.

RIVETTE. — Et vous ne vous êtes pas posé à ce moment — je m'excuse encore plus — la question d'une *certaine* impréparation ? Ne vous êtes-vous pas dit (d'ailleurs, Morvan Lebesque, vous avez fait un article là-dessus) : je vais voir plus de films que je n'en ai jamais vus, donc je vais automatiquement changer d'optique.

LEBESQUE. — Pas du tout, Je n'ai pas changé d'optique. Je dois dire que j'allais moins au cinéma que depuis que je suis critique et que je me suis quand même trouvé devant un domaine assez neuf. En particulier, j'ai été frappé, en sortant du théâtre, par une chose terrible : c'est que le cinéma a vingt ans de retard sur le théâtre où j'ai vu des choses beaucoup plus neuves, plus profondes, plus adaptées à notre époque.

RIVETTE. — N'avez-vous pas eu ce sentiment-là parce que vous étiez plus habitué au langage du théâtre qu'à celui du cinéma ?

LEBESQUE. — Non, ce n'est pas du tout une question de langage, mais de choses dont on vous parle. Cela dit, je ne vois pas ce que vous appelez impréparation. Si j'avais vu tous les films de ces dix dernières années, je ne crois pas que je ferais une critique différente.

ROHMER. — Votre sentiment que le cinéma a vingt ans de retard sur le théâtre est resté aussi fort ?

LEBESQUE. — Oui, parce que je ne trouve au cinéma ni Ionesco, ni Beckett, ni bien d'autres choses.

RIVETTE. — Et si c'était Ionesco qui avait vingt ans de retard ?

MARCABRU. — Pour moi, j'allais presque autant au cinéma avant de faire de la critique qu'après. La seule différence, c'est que je ne voyais pas les très mauvais films que je vois maintenant. Mais je ne suis pas du tout d'accord avec Lebesque, parce que je trouve que le cinéma est très en contact avec un public qui n'existe plus au théâtre. Mais, Rivette, qu'entendez-vous par préparation à un métier de critique ?

RIVETTE. — Je pense qu'à l'origine il y a une vocation, une vocation d'amoureux du cinéma plutôt que de critique, qui fait qu'avant de commencer à écrire, on peut s'y préparer par des années passées dans les salles obscures. Actuellement, dans les journaux — et ce n'est pas à vous particulièrement que j'en ai — on prend de plus en plus comme critiques de cinéma des gens qui viennent d'autres cieux. Par exemple, Bory à ARTS.

LEBESQUE. — Oui. Vous avez raison sur une chose : par exemple, un critique doit être capable de voir ce qu'est une bonne ou une mauvaise direction d'acteurs, un bon ou un mauvais montage...

RIVETTE. — Et pour cela, il a besoin d'avoir des repères. On ne devient pas critique de peinture à la première exposition qu'on voit.

LEBESQUE. — Mais à cela, je vous répondrais que je connais des critiques de théâtre qui font de la critique depuis quinze ans et qui ne sont jamais entrés dans le théâtre, de même que je connais des critiques de cinéma qui ne sont jamais entrés dans le cinéma. Alors que quelqu'un peut être projeté dans le cinéma et y entrer en trois mois.

SADOUL. — Je crois qu'au départ, il faut avoir la passion du cinéma. Et avoir la passion du cinéma, c'est entrer dans une salle à midi et être encore dans un autre cinéma à minuit en ayant vu de bons et de mauvais films. Je considère que je vieillis très tristement, parce que je n'aime plus voir les mauvais films. Et puis comment devient-on critique de cinéma ? Eh bien, mon Dieu, en faisant des critiques de cinéma. On commence en général par en faire de très médiocres et, au bout d'un certain temps, on apprend.

RIVETTE. — Or, actuellement, beaucoup de critiques sont choisis...

MARCABRU. — Sur un critère d'écriture.

RIVETTE. — Oui. On choisit une signature, c'est tout.

LEBESQUE. — Pour être honnête, je dois avouer que, quand j'ai fait de la critique de théâtre, j'avais un passé de théâtre, j'avais travaillé avec des gens de théâtre. Et la grande raison pour laquelle j'ai abandonné la critique de théâtre, c'est que j'en savais trop, c'est qu'en allant voir une pièce, je m'en refaisais la mise en scène et je l'imaginais jouée par d'autres comédiens. C'était une position absurde. Je crois d'ailleurs que je ne ferai pas longtemps la critique de cinéma à L'EXPRESS, sans doute pas plus de cinq ans, parce qu'alors je connaîtrai trop les gens. Il y a aussi ce problème. Au théâtre, il m'était devenu impossible d'être sincère : voyant des gens monter un spectacle, je savais que, si j'en disais du mal, ils ne feraient plus rien pendant quatre ans, que ceci, que cela... Je ne pouvais plus faire de critique de théâtre.

MARCABRU. — C'est un métier où il ne faut connaître absolument personne.

LEBESQUE. — Par exemple, Jean-Jacques Gautier, on peut en penser ce qu'on veut, mais c'est l'honnêteté même : il n'a aucun contact, il ne fréquente pas les gens de théâtre, il vient en spectateur et dit ce qu'il pense.

ROHMER. — Mais, pour être logiques avec nous-mêmes, nous qui pensons que n'importe qui peut faire un film, nous pensons aussi que n'importe qui peut faire de la critique de films et qu'il n'est pas nécessaire de passer d'examens pour ça.

RIVETTE. — Mais ce n'est pas du tout à un examen que je pensais en parlant de préparation, mais à une sorte de passion préalable.

LEBESQUE. — Préparation ? Cela veut dire que pendant cinq ans j'aurais vécu sur des plateaux de cinéma ?

RIVETTE. — Pas du tout. Cela veut dire que pendant des années vous auriez vu énormément de films.

ROHMER. — Vous pensez que le cinéma a vingt ans de retard par rapport au théâtre et nous, aux CAHIERS (peut-être avons-nous tort), nous pensons plutôt que le cinéma a vingt ans d'avance, non seulement par rapport au théâtre, mais aux autres arts.

LEBESQUE. — J'ai peut-être trahi ma pensée. Vingt ans, dix ans, six mois de retard, ça c'est un chiffre. Mais je veux dire que, quand j'ai commencé à aller au cinéma tous les jours au lieu de deux ou trois fois par semaine, j'ai brusquement vu un hiatus terrible entre les choses qu'on me disait au théâtre et celles qu'on me dit au cinéma. Au théâtre, on peut tout dire, parce que ça coûte trois cent mille francs, tandis que, sans doute, la forme industrielle du cinéma vous empêche de tout dire. Je parlais tout à l'heure de Beckett : on ne peut pas faire « En attendant Godot » au cinéma.

RIVETTE. — On l'a fait. Seulement, ce qui se passe au cinéma, c'est qu'effectivement, on ne peut pas tout dire de façon explicite, mais, en quelque sorte, par litotes.

LEBESQUE. — Ce n'est pas tout dire.

RIVETTE. — *Monsieur Verdoux* est un film plein de litotes qui dit tout, qui dit autant de choses que Brecht. Et j'estime qu'un film comme *Les Bonnes Femmes* dit par litotes, en filigrane, ce que Beckett dit en clair.

ROHMER. — D'une façon générale, aux CAHIERS, nous pensons que, si l'on juge le cinéma selon les critères des autres arts, si l'on prend le cinéma dans son ensemble, dans ses mauvaises œuvres, il est peut-être en retard, parce qu'il n'est pas « du cinéma », parce qu'à ce moment-là c'est le sujet qui apparaît, le sujet pris d'une façon abstraite et théorique. Mais dans ses meilleures œuvres — et je ne veux pas parler seulement des « chefs-d'œuvre » — lorsqu'il est vraiment « du cinéma », on ne peut pas dire qu'il soit en avance ou en retard par rapport aux autres arts : ça n'a pas de sens.

LEBESQUE. — Je vous l'accorde. Et, d'ailleurs, ça donne raison à Rivette en un sens, car cela prouve qu'aller au cinéma en simple spectateur et aller au cinéma en critique, ce n'est quand même pas la même chose. Par exemple, j'ai été projeté dans le cinéma à l'époque de la Nouvelle Vague et, de cette étiquette, se réclamait une marchandise vraiment très hétéroclite. Sur six auteurs de la nouvelle vague, il y en a cinq qui sont, carrément, de vieux boulevardiers sans intérêt. Et, alors qu'avant je voyais des films, mais, malgré tout, pas professionnellement, j'ai été un peu victime de l'étiquette. Par exemple, en général, les gens m'ont dit : *Le Farceur*, c'est un film jeune, c'est un bon film. Or, pour moi, *Le Farceur*, c'est le théâtre qu'on faisait sous Pétain, avec le décor pittoresque, toutes ces choses qu'on a balayées depuis...

RIVETTE. — Nous sommes bien d'accord. Dire : *Le Farceur* est un film Nouvelle Vague, cela relève de la publicité.

SADOUL. — C'est de l'escroquerie.

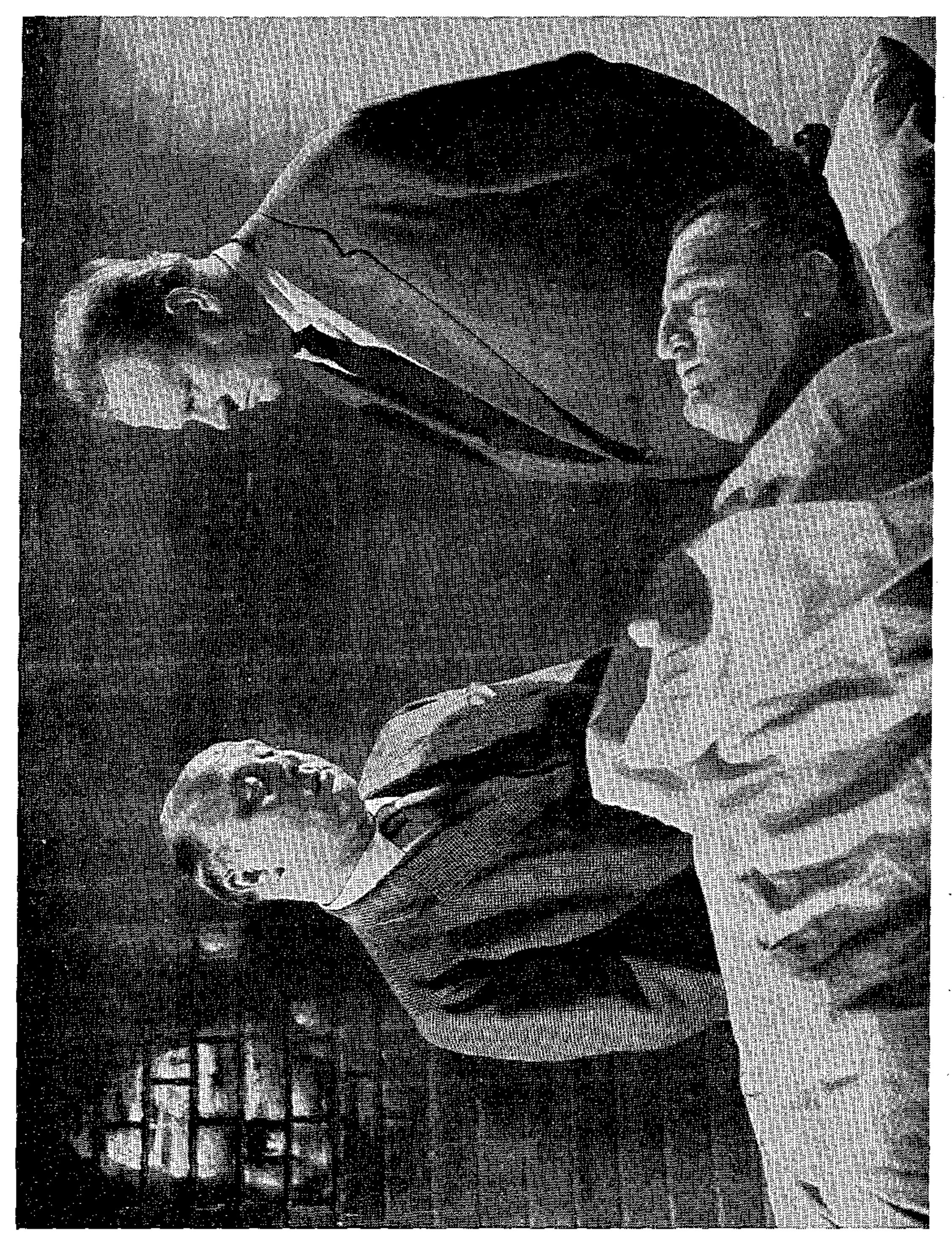
LEBESQUE. — J'ai sans doute été victime de beaucoup de choses, mais j'ai eu l'impression d'une chute quand je suis passé du théâtre au cinéma. Je me suis dit : « Mon vieux, ils ne sont pas fortiches. »

RIVETTE. — C'est curieux, parce que, quand on va beaucoup au cinéma et peu au théâtre, on a l'impression contraire.

LEBESQUE. — Il est possible que je sois d'un avis contraire dans six mois. Je ne voudrais pas donner plus d'importance que cela à cette impression de chute.

RIVETTE. — Je voudrais revenir sur une idée et savoir si vous êtes d'accord. Le cinéma, à cause de toutes les contraintes, que tout le monde connaît et que nous n'allons pas énu-

FRITZ LANG



LES MILLE YEUX DU DOCTEUR MABUSE

mérer, est souvent obligé de s'exprimer sans s'expliquer. Mais cette forme d'expression par litotes n'est-elle pas aussi forte que n'importe quelle autre ? Et le rôle du critique ne serait-il pas justement d'éclairer, de dire : voilà ce que *Verdoux,* ce que *Les Bonnes Femmes* disent en filigrane ?

LEBESQUE. — C'est tout de même un peu décourageant d'être obligé de dire : attention ! ici litote.

RIVETTE. — Toute la littérature française du dix-septième siècle est une littérature de la litote.

ROHMER. — Oui et non. J'admets l'argument : c'est une bonne arme qui peut porter sur certains, mais non, peut-être, sur les lecteurs des CAHIERS qui ne sont pas habitués à nous voir plaider coupable. Aux CAHIERS, nous avons toujours plaidé l'innocence ; nous disons que le cinéma est sans doute en retard, s'il veut exprimer les mêmes choses que le théâtre — et c'est ce qui a toujours été le point faible du film « d'avant-garde » — mais que, dans ses œuvres les plus pures, les plus représentatives, il exprime quelque chose de tellement différent qu'on ne peut pas faire de comparaison et que, donc, il est forcément en avance. Je veux dire qu'il découvre un certain ordre de rapports que les autres arts n'ont pas réussi à exprimer, qu'ils ignoraient totalement.

CONTRAINTES ET PREJUGES

MARCABRU. — Je crois qu'opposer le théâtre au cinéma est une très mauvaise querelle. Le théâtre parle plus à l'intelligence, le cinéma parle plus à la sensibilité, parce que, sans aller jusqu'à la distanciation brechtienne, vous êtes beaucoup moins engagé au théâtre qu'au cinéma. Donc, au départ, ce sont deux conceptions totalement différentes, et ça ne me gêne pas du tout de passer du théâtre au cinéma. Il y a des pièces de théâtre qui, sur le plan de l'intelligence et de la réflexion, me touchent plus que le cinéma. Mais je suis beaucoup plus sensibilisé au cinéma qu'au théâtre ; et, en effet, par une forme d'ellipse, tout est dit dans un film, mais on le ressent beaucoup plus que le cinéma ne l'explique.

RIVETTE. — D'ailleurs, à quelques exceptions près, les grands films ne sont pas des films explicatifs.

ROHMER. — Et, aux CAHIERS, nous pensons que le cinéma est grand, non pas malgré les contraintes, mais avec les contraintes, et peut-être même grâce aux contraintes, parce que le fait que le cinéma s'adresse à un public plus étendu que le théâtre, le fait qu'il se désintellectualise, lui donne une certaine supériorité.

LEBESQUE. — Mais je trouve qu'en ce moment le cinéma s'intellectualise terriblement.

RIVETTE. — C'était une réaction nécessaire. Mais ce qu'il y a de bien, de beau, dans le cinéma, c'est que cette réaction nécessaire n'ira pas plus loin, à mon avis, qu'un certain point. Des films comme *Marienbad* marquent un peu ce point final. Il y a eu une fécondation, qui avait été rendue nécessaire par l'assèchement du terrain. Le cinéma est un jeu perpétuel de flux et de reflux.

SADOUL. — Il y a un point sur lequel je ne vous suis pas du tout, c'est dire que le cinéma est grand à cause des contraintes. C'était la théorie de Gide, mais je n'y crois pas du tout. Je regrette ces contraintes et je lutte contre elles.

LEBESQUE. — Oui, je ne crois pas non plus à l'esclave qui est plus fort que son maître.

RIVETTE. — Non, mais il y a deux sortes de contraintes. Il y en a qui sont négatives : être obligé de soumettre un scénario à deux cents personnes, qu'il passe à droite, à gauche, ceci, cela, bref toutes les contraintes liées à l'argent. Mais il y en a une que je crois positive : celle du vaste public, dans la mesure où ce n'est pas une contrainte, mais une dimension du film. Il faut ruser avec le public, ou jouer avec lui, et c'est un bien.

LEBESQUE. — Et ruser d'autant plus que le théâtre est un art de masse et que le cinéma est un art intime.

RIVETTE. — Le théâtre est un art de masse qui s'adresse à cinquante mille personnes et le cinéma est un art intime qui s'adresse à des millions de personnes.

LEBESQUE. — Oui, mais au théâtre on sent le public beaucoup plus qu'au cinéma.

MARCABRU. — Il y a quand même un élément différent au cinéma, un phénomène de pression visuelle qui est très important et qui n'existe pas au théâtre.

LEBESQUE. — On ne peut pas comparer, mais le fait est que les choses sont offertes aux gens et qu'il y a un moment où c'est plus excitant d'aller au théâtre que d'aller au cinéma.

RIVETTE. — Il est évidemment plus excitant d'aller voir « Arturo Ui » chez Vilar que *Les Trois Mousquetaires* au Balzac.

SADOUL. — Je ne vais jamais au théâtre, mais je crois pouvoir dire une chose : c'est que, pris globalement, le cinéma apporte, à l'heure actuelle, autant, sinon plus, que n'importe quel autre art.

RIVETTE. — Et d'ailleurs, actuellement, il me semble que, de plus en plus, tous les arts s'alignent les uns sur les autres. Il y a un alignement du niveau du théâtre sur le niveau du cinéma : Planchon, c'est quelqu'un qui va plus au cinéma qu'au théâtre, quelqu'un qui fera sans doute du cinéma. De même, il n'y a pas tellement de différence entre les sujets que traite le cinéma, depuis quelques années, et les sujets que traitent les romanciers. Il y a vraiment une sorte de point d'équilibre. Peut-être qu'en 1920, quand des gens comme Delluc défendaient *Le Lys brisé* alors que sortaient le dernier livre de Gide ou le dernier Valéry, peut-être étaient-ils obligés de plaider coupable sur un plan pour pouvoir davantage insister sur les autres. Maintenant, un critique de cinéma n'est même plus obligé de plaider coupable sur ce plan-là, parce que le sujet, non seulement de *Marienbad,* mais de dix autres films récents, vaut bien celui du dernier roman de Robbe-Grillet. Finalement, les écluses se sont ouvertes et l'eau est en train de devenir, semble-t-il, égale dans tous les bassins.

MARCABRU. — Ce qui n'est pas tellement heureux.

RIVETTE. — On ne peut pas savoir encore, on verra à la longue.

ROHMER. — Mais il y a encore, parmi les critiques, ceux qui aiment le cinéma par-dessus tout, et ceux qui le considèrent quand même comme une chose un peu moins importante que le reste...

TOUT LE MONDE. — Non... Aucun... Pas ici...

LEBESQUE. — Le type qui dirait que le cinéma est un art inférieur est un con, parce que rien n'est inférieur à autre chose. Le type qui a fait « Auprès de ma blonde » avait du génie.

ROHMER. — Mais, malgré tout, le cinéma a mis longtemps à se débarrasser d'un préjugé. Vous ne l'avez plus maintenant, très bien, mais...

MARCABRU. — Il est certain que ce qu'a écrit Suarez par exemple sur le cinéma, et sur Charlot en particulier, il ne serait plus possible de l'écrire maintenant.

RIVETTE. — Je voudrais faire une citation de Lao-Tseu, qui a dit une phrase définitive sur la question : « *Quand chacun tient le beau pour beau, vient le laid.* »

LEBESQUE. — Le cinéma a eu une chance extraordinaire, qu'il n'a plus maintenant : c'est qu'il a fait de grandes choses au moment où il ne savait pas lui-même qu'il était art. A partir du moment où il l'a su, c'est devenu beaucoup plus difficile.

RIVETTE. — Mais Griffith le savait déjà.

LEBESQUE. — Je n'en suis pas sûr.

SADOUL. — Moi non plus.

RIVETTE. — Et Chaplin ne l'a peut-être pas su tout de suite, mais très vite.

LEBESQUE. — C'étaient des gens qui faisaient bien leur métier, qui s'amusaient à le faire et qui y croyaient. Les gens qui ont cru que le cinéma était un art, ce sont ceux qui ont fait *Le Duc de Guise.*

RIVETTE. — Mais *L'Assassinat du Duc de Guise* est très beau ; c'est drôlement mieux que les autres films de l'époque.

SADOUL. — C'est exactement mon avis.

ROHMER. — Les peintres primitifs n'étaient pas des critiques d'art et pourtant ils savaient qu'ils faisaient aussi de l'art.

RIVETTE. — Quand Griffith a entrepris *Naissance d'une nation,* peut-être ne savait-il pas qu'il était en train d'inventer le cinéma en tant qu'art — puisque tout le monde vit encore maintenant sur Griffith — mais il savait qu'il était en train d'opérer une synthèse, qu'il était en train de se servir du plan rapproché comme jamais on ne l'avait fait avant lui, de s'en servir comme moyen poétique et dramatique. Donc, il savait qu'il était un cinéaste.

LEBESQUE. — Oui, mais quand on voit les films de Fairbanks, ou ceux de Pearl White, on est absolument hors de toute logique, alors que maintenant on va mettre de la logique jusque dans les Peter Cheney.

RIVETTE. — Mais quelqu'un qui dirait : je vais faire du Cimabue, se tromperait. Il faut essayer de retrouver Cimabue à travers autre chose. Quand Picasso peint « Les Demoiselles d'Avignon », c'est une tentative pour retrouver Cimabue, mais à travers l'art nègre.

LEBESQUE. — Tout de même, le cinéma a été grand, comme le théâtre ou le roman l'ont été, quand il avait l'âge d'innocence. Maintenant, il ne peut plus l'avoir.

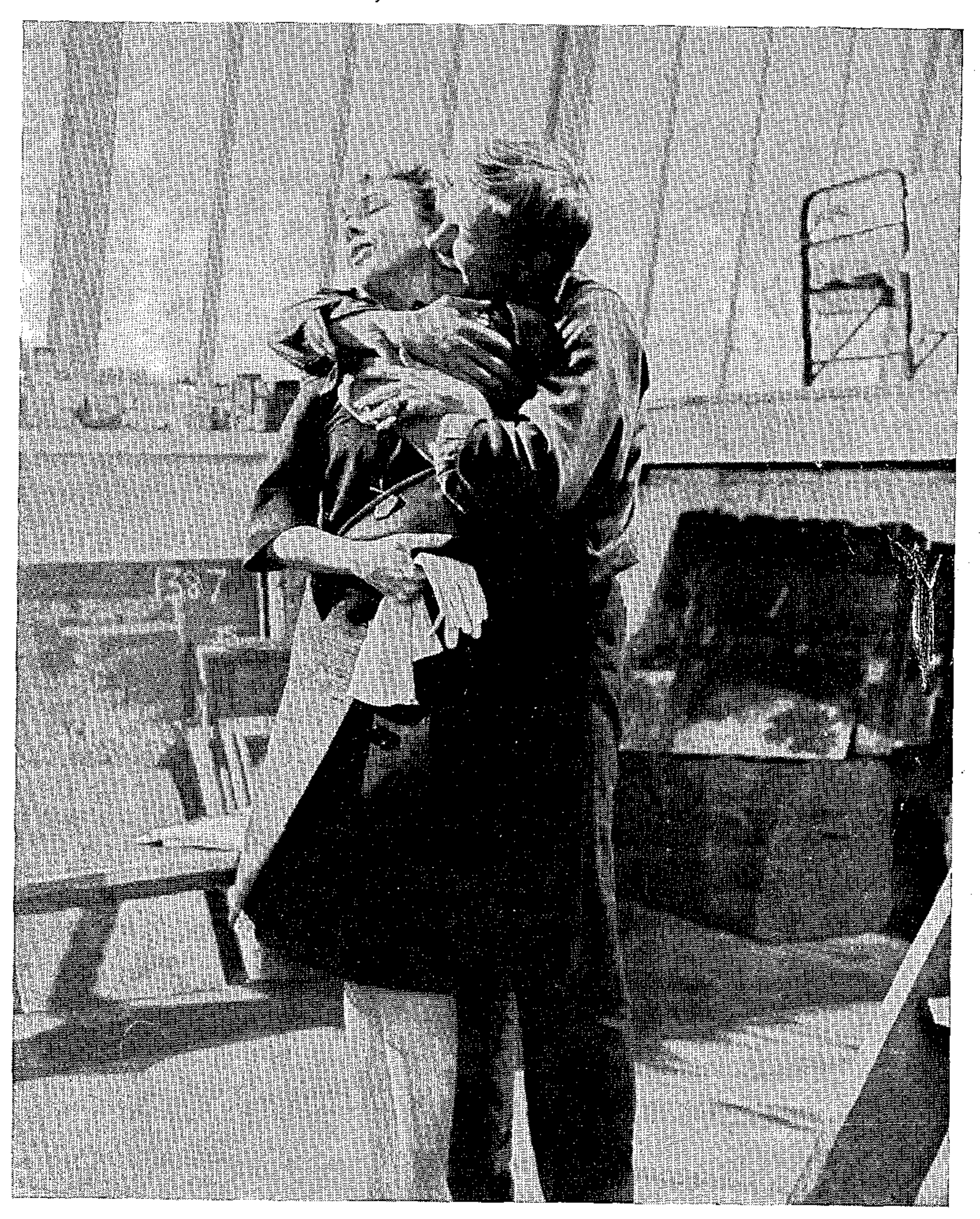
RIVETTE. — Bien sûr. Mais Griffith, c'est comme Giotto. De même que, d'une certaine façon, la peinture n'ira jamais au-delà de Giotto, de même le cinéma n'ira jamais au-delà de Griffith.

LEBESQUE. — D'accord, mais je regrette que le cinéma ait perdu toute innocence.

SADOUL. — Mais faut-il rester toujours innocent ?

(Débat enregistré au magnétophone.)

JOSEPH LOSEY



CHANCE MEETING

PIERRE MARCABRU

Il reste un homme

Jetez dans un puits tous les critiques cinématographiques de Paris, comblez ce puits : rien ne bronchera. Le cinéma, libre, tranquille, innocent, continuera sa route.

Jetez dans ce même puits tous les chefs opérateurs de Paris, comblez le puits : *tout* sera bouleversé. Le cinéma, entravé, inquiet, menacé, s'arrêtera.

La seule chose que je sais de la critique cinématographique, c'est qu'elle ne sert à rien ; que c'est un jeu, que c'est un exercice aimable, tantôt humble, *tantôt insolent ;* que c'est un moyen d'expression, et non pas un moyen d'analyse, d'observation, de réflexion ; que c'est un alibi, un masque, un camouflage.

Au-delà du critique, il y a toujours un homme qui parle de *lui, qui se raconte,* qui s'explique. Il s'agit de ses goûts, de ses humeurs, de sa peau. Et rien de plus. En la matière, l'objectivité n'existe pas. Laissons de côté les critiques impressionnistes, ces pelés, ces galeux... *Parlons des critiques sages,* des critiques cohérents, des critiques imposants.

Une première fournée, et non la moindre, comprend les politiques. Le film est une opinion en marche. Le metteur en scène, un allié ou un ennemi. Au centre est la foi. Et *chaque critique est en référence* à cette foi. Deux histoires du cinéma, celle de Sadoul, celle de Brasillach, sont ainsi prisonnières, et avec quel aveuglement, et avec quel entêtement, de cette option politique qui commande tout, qui ligote tout, qui falsifie tout.

Et qui aurait le culot de parler d'objectivité, alors qu'il s'agit avant tout de trouver des armes pour ses idées, de chercher des munitions pour l'artillerie politique ? Plus de la moitié de la critique est ainsi disciplinée, mobilisée, conditionnée.

Passons à l'autre moitié. Et il n'est plus question d'une option politique mais d'une option esthétique. Il s'agit de soutenir, de défendre, d'assurer un certain style de cinéma, *et donc d'attaquer* tout ce qui s'oppose à ce style, tout ce qui ne répond pas à ce style. Il y a, au départ, un choix, et ce choix est purement subjectif. « Nous aimons tel ou tel cinéma, et tel ou tel auteur qui s'y rattache. » Toujours on *en revient à cette affirmation* candide, et sympathique, mais qui ne correspond guère à l'image que l'on se fait d'une critique objective.

Et rapidement, on aboutit à ce que j'appellerai l'objectivité limitée, l'objectivité dans un cercle. *Celui-ci sera objectif en parlant* de l'œuvre de Lang ; mais il ne le sera pas en parlant de celle de Clément. Un autre ne sera équitable qu'avec Losey. Le troisième avec Fuller. Le quatrième avec Preminger. C'est l'objectivité en damiers.

Premier point : le critique n'est donc jamais objectif, parce que l'homme n'est jamais objectif. Seule une machine pourrait être objective, et le critique électronique n'existe pas encore.

***

Si le critique n'est point objectif, et j'y tiens, il reste un homme qui écrit sur ce qui lui plaît et sur ce qui lui déplaît, mais avec toujours la volonté profonde d'affirmer sa propre existence.

Il écrit en citant, suivant sa nature, Valéry, Heidegger, Tintin ou saint Thomas ; il écrit respectueux, il écrit pédant, il écrit farceur ; mais toujours il écrit pour s'imposer, donc pour imposer ses idées, pour imposer sa sensibilité.

Il n'y a que deux familles de critiques : les critiques d'idées et les critiques de sensibilité, les critiques raisonneurs et les critiques instinctifs. Mais les uns comme les autres se foutent éperdument de l'objectivité. Par tempérament, je me méfie beaucoup plus de la loyauté des critiques d'idées que de celle des critiques de sensibilité. Mais les idées, c'est comme la belote, ça fait passer le temps. Et les critiques d'idées ont une belle et grave clientèle.

C'est simple : les clients des critiques d'idées pensent comme eux ; les clients des critiques de sensibilité sentent comme eux. Et puis, c'est tout. Le critique n'est qu'un compteur Geiger, il sonne lorsqu'il passe devant un film de telle ou telle matière, de telle ou telle complexion, et les clients savent à quoi s'en tenir. Un signal, et rien d'autre.

Puis le critique fait du cirque, du folklore, et si l'on aime le cirque du critique, on le lit avec un certain plaisir, sinon on en reste à une opinion définitive, et brièvement exprimée. De là la nécessité de ne tenir aucun compte, ni des goûts du public (le public, c'est quoi exactement ?), ni de l'esprit du journal dans lequel on gratte du papier. D'ailleurs, l'esprit d'un journal, voilà quelque chose qui me laisse rêveur. L'esprit d'un journal, c'est en général son budget de publicité. Ou alors, c'est rien.

***

Vous allez me dire : que fait le cinéma dans cette affaire ? Une fois son rôle de compteur Geiger terminé, le critique n'a en effet qu'à la boucler. Jamais un critique n'a donné un bon conseil à un réalisateur, à un créateur. Le critique qui conseille est un animal dangereux, le plus souvent grotesque, et qu'il faut chasser à coups de fusil. Tout ce qui s'est fait en art, s'est fait contre la critique doctrinaire, contre la critique à principes. Ce sont des impuissants qui vous apprennent comment il faut coucher avec une femme.

La race est exécrable, et le plus souvent, race de pisse-froid et de fesse-mathieu, elle est bouffée par une abominable jalousie qui éclate en pédantesques discours.

Un film, ça s'admire ou ça ne s'admire pas, ça s'estime ou ça ne s'estime pas. Un point, c'est tout. C'est comme un homme, ou comme une femme ; l'amitié, ou l'amour, ne vient pas après une séance de psychanalyse. C'est carré. On ne fignole pas. Ou si l'on fignole, c'est qu'on est peu doué pour l'amitié et encore moins pour l'amour.

Un film, ce sont des tensions, ce sont des détails, et c'est l'accord de ces tensions et ces détails. Donc un caractère. Un film, c'est un caractère. Une certaine manière de voir les choses, les êtres, et d'en accepter la réalité. On est d'accord ou on ne l'est pas. Si j'aime Ford, Renoir, Walsh ou Aldrich, c'est pour des raisons assez voisines de celles qui me font aimer Losey, Fuller ou Boetticher. Mais ces raisons-là, si elles tiennent au style, tiennent surtout à une amitié du regard. Ces gens-là regardent d'une façon qui me plaît. J'entends par là qu'ils éclairent, soulignent, dénoncent par l'écriture ce qui me touche.

Et le style n'est plus alors, vieille balançoire ! que l'orgueil et la volonté d'un homme. On a déjà écrit ça dans toutes les langues. Et que toute esthétique renvoyait à une métaphysique. Au cinéma, toute mise en scène renvoie à l'homme. Et je ne tiens pas à définir par quoi cette mise en scène m'atteint, par quels procédés, par quelle technique, par quelle formule, elle s'impose ; je ne tiens même pas à savoir ce qu'elle tend à démontrer, si elle démontre quelque chose. Ce qui m'importe, c'est pourquoi elle m'atteint ; ce qui m'importe, c'est de saisir l'homme qui s'y cache, d'en connaître la carrure, d'en peser les passions et les haines, de découvrir un naturel. Une fois cet homme bien cerné, et plus il est fort, et plus la chose est simple, c'est l'ennemi ou c'est l'ami. Il faut rejeter un film comme on rejette un homme ; et l'accepter comme on accepte un homme. Tout le reste est littérature.

Pierre MARCABRU.

ANDRÉ S. LABARTHE

La critique entre deux chaises

Tout quotidien, tout hebdomadaire, tout mensuel, qui vise à informer sa clientèle dans l'entière diversité de l'actualité possède son ou ses critiques de *cinéma. L'existence de ces* tribunes où s'expriment à propos du cinéma ce qu'il est convenu d'appeler des « critiques » n'a d'autre justification que l'audience de leurs lecteurs. Un journal qui n'est pas lu est un journal mort, une page qui n'est pas lue, le commencement de la gangrène.

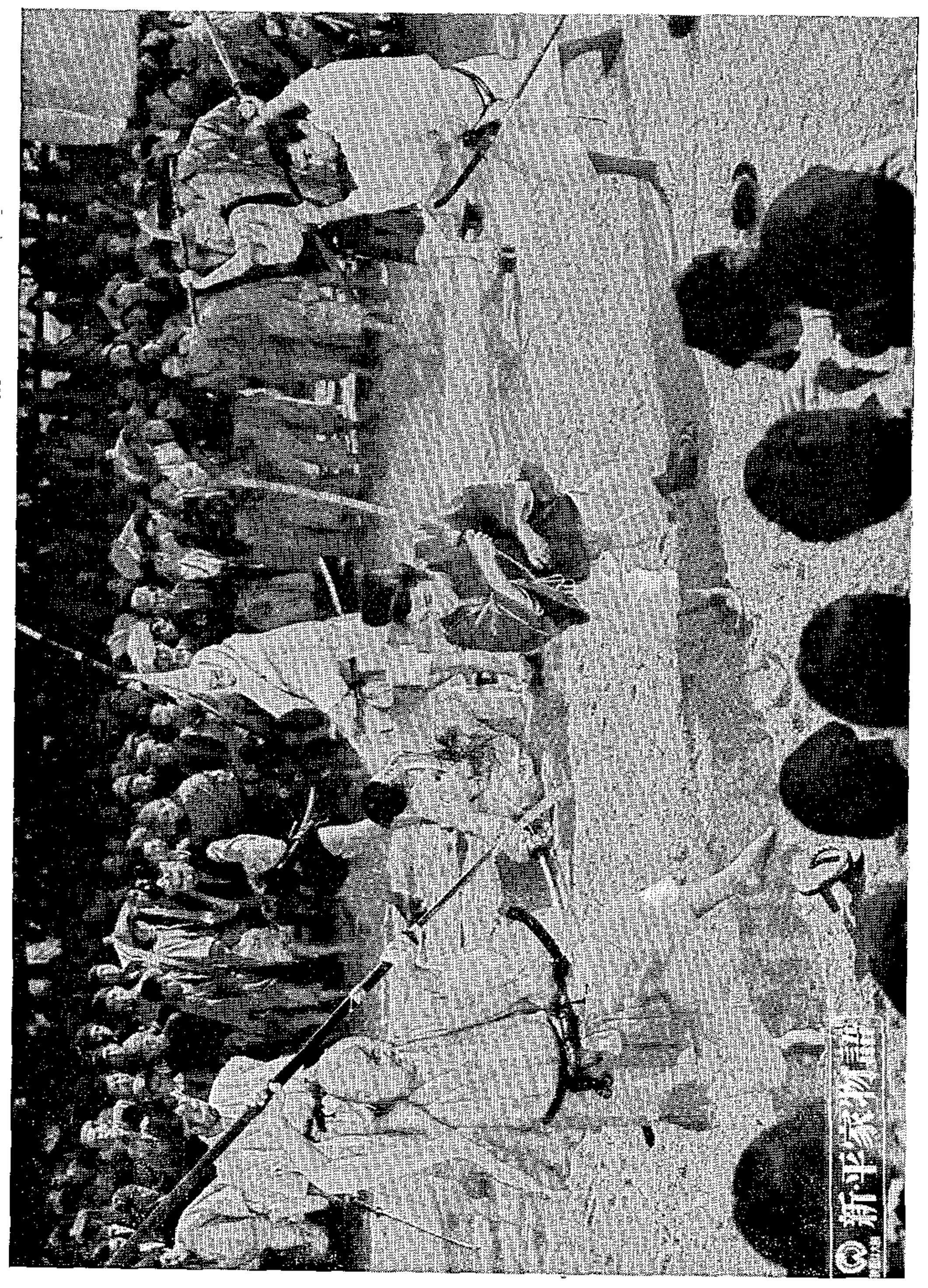
Dans le questionnaire que nous avons soumis à nos confrères, nous leur avons demandé dans quelle mesure ils se sentent liés, dans l'exercice de leur profession, au public auquel ils s'adressent. Chose curieuse : la plupart nous ont répondu (et, je crois, très sincèrement) qu'ils ne composent pas avec leurs lecteurs et qu'ils écrivent librement et en toute franchise ce qu'ils estiment devoir écrire. Constatation fort réjouissante, et qui témoigne du moins d'une hautaine et sympathique conscience professionnelle.

Mais la question comportait un piège (comme, d'ailleurs, au moins deux autres), et peu *nombreux sont ceux qui l'ont déjoué.* Aussi libre, en effet, que puisse se concevoir le critique, il n'en est pas moins lié à son lecteur, et d'une manière fondamentale. S'il peut écrire, c'est qu'il sera lu ; s'il peut écrire librement, c'est que fonctionne à la perfection cette espèce de contrat qui le lie à son public, comme le pilote à son avion. Mais ici entre en jeu, à la manière d'une image renversée, un second type de rapport : celui du critique à son journal. Car ce critique, qui use si fort de sa liberté d'expression, a fait — *et continue de faire* durant tout le temps de sa collaboration — l'objet d'un choix de la part de son journal. Il est clair — il est indiscutable — que ce qui dicte ce choix aux responsables du journal c'est, avant tout, le souci très pragmatique et très nécessaire de répondre à l'attente, sinon au besoin, de sa clientèle : le meilleur critique sera toujours celui qui se sentira de plain-pied avec ses lecteurs. Mais que celui-ci, d'une façon ou d'une autre, déçoive son lecteur et c'en est fait de lui : le voici désormais voué à l'inutile contemplation de sa belle âme, le voici dépourvu de toute *efficacité.*

L'histoire de la critique de ces dernières années fait la preuve de cet itinéraire. Peut-être vaut-il la peine d'en rappeler les grandes lignes.

Au lendemain de la Libération, la situation de la critique en France était la suivante. *Deux publics, deux critiques.* D'une part un public de cinéphiles trouvant à nourrir leur passion dans des publications spécialisées (essentiellement *L'Ecran Français*) ; d'autre part la masse indifférente des spectateurs qui faisait, bien sûr, le succès ou l'échec des films et qui avait

KENJI MIZOGUCHI



LE HÉROS SACRILÈGE

à *sa disposition* la plupart *des critiques* professionnels. Ceux-ci évoluant dans une sorte de confort qui leur faisait découvrir chaque semaine le même nombre de chefs-d'œuvre, le même nombre de navets, comme si, bon an mal an, la qualité moyenne des films ne variait pas. Tout se passait en somme comme si la culture ne pouvait cohabiter avec le simple goût du cinéma, comme s'il existait deux publics, donc deux critiques, donc un divorce *profond* entre le public qui était le vrai et la critique qui était la meilleure.

Quelques années plus tard la situation change. Si *L'Ecran Français* se sclérose — sous l'influence d'une ligne politique absorbante —, les revues spécialisées se multiplient. Ce sont *Les Cahiers du Cinéma*, qui relaient la défunte *Revue du Cinéma*, c'est *L'Age du Cinéma*, c'est *Positif*, c'est *Cinéma 54*, c'est *Image et Son*, et j'en passe. Par quel miracle une critique neuve, incisive, *souvent provocante*, finit-elle par rencontrer une audience ? Toujours est-il qu'entre la critique et son public de nouveaux rapports s'établissent, se consolident. Truffaut à *Arts*, Doniol-Valcroze à *France-Observateur*, Bazin au *Parisien Libéré* et à *France-Observateur*, quelques autres, mènent le combat vivement, suivis, sinon soutenus, par une fraction appréciable de leurs lecteurs.

La suite est dans toutes les mémoires. Au bout de quelques mois, l'aile marchante de la *critique aboutit, en ce* qui concerne le cinéma français, à un impitoyable constat de décès. Critique donc essentiellement négative qui ne pouvait prolonger sa mission qu'en passant elle-même à l'action. La « Nouvelle Vague » est née de ce besoin, également ressenti par le public et par la critique, d'un cinéma *différent*. Pendant deux ans on assista à une véritable floraison de films de critiques qui révéla comme l'envers de *la négation* critique qui passait jusque-là dans les écrits de leurs auteurs. Ce furent *Les Mistons, Le Beau Serge, Les Cousins, Les Quatre Cents Coups, A bout de souffle*, tous films auxquels d'emblée le *public fit un triomphe*.

De son côté, la critique, qui avait, des années durant, souhaité un cinéma français vivant, la critique se mit naturellement à défendre ces films. Pendant plusieurs mois régna un équilibre *extraordinaire entre le public*, la *critique* et les films. Cela ne devait pas durer.

En deux temps trois mouvements, c'est la rupture. *A double tour, Les Bonnes Femmes, Les Godelureaux* déçoivent. *Le Petit Soldat* est interdit par la censure. Truffaut fait attendre son second film. Ceux qui, d'instinct, *se sont rangés à* côté de ces parias de la critique connaissent le même sort. *Lola* connaît une exclusivité désastreuse. Enfin deux autres films de critiques, *Le Signe du Lion*, de Rohmer, et *Paris nous appartient*, de Rivette, ne trouvent pas de distributeur.

Double rupture, inévitablement. D'une part entre le public et les films, d'autre part entre ce même public et la critique qui poursuivait tout naturellement son effort pour soutenir un *cinéma nouveau*. Rupture qui devait avoir pour conséquence, sur le plan du rapport du critique à son journal, le congédiement des têtes trop têtues et leur remplacement à plus ou moins bref délai. Le point culminant de ce divorce éclatant fut sans doute atteint lors de l'exclusivité parisienne de *Une femme est une femme* où l'on vit des directeurs de journaux sermonner leurs critiques, voire les toucher *dans leur conscience*, en substituant à un texte trop élogieux un papier de commande plus en accord avec ce qu'attendait le public.

Aujourd'hui nous en sommes là. *L'Express*, qui sentait le vent, avait pris ses précautions. *Arts*, pour être dans le vent, mit à déboulonner les *supporters de la nouvelle* vague le même empressement démagogique qu'il avait mis, en d'autres temps, à se les attacher. Et comme, malgré tout, c'est aux cinéphiles que ce vénérable canard devait une bonne part de sa *réputation, on* s'efforça de satisfaire le plus grand nombre en associant sous la même rubrique un ancien prix Goncourt à un rescapé de *L'Ecran Français*. A la poursuite de son public, *Candide* tenta la même opération. Allons ! le cinéma et son public sont entre de bonnes mains. La littérature contrôle aujourd'hui les terres qu'elle eut toujours quelque dépit de voir lui échapper. En seize ans, cinq mois et quelques broquilles, *nous voici* revenus à notre point de départ : voir plus haut.

André-S. LABARTHE.

JEAN DOUCHET

L'art d'aimer

La critique est l'art d'aimer. Elle est le fruit d'une passion qui ne se laisse pas dévorer par elle-même, mais aspire au contrôle d'une vigilante lucidité. Elle consiste en une recherche inlassable de l'harmonie à l'intérieur du couple passion-lucidité. Que l'un des deux termes l'emporte sur l'autre, et la critique perd une grande part de sa valeur. Encore faut-il qu'elle possède ces deux moteurs. Il est évident que n'entre pas dans son propos d'entretenir le lecteur de ces papotages si répandus dans tant de gazettes. Ils n'ont de critiques que le nom et, dégradant le mot, avilissent la fonction et abaissent ceux qui la pratiquent. Considérer le cinéma (puisque c'est de cet art que nous parlons) comme un sujet de conversation et seulement comme tel, me semble inqualifiable. L'envisager uniquement comme un objet d'intérêt personnel (gagne-pain, occasion de se faire un nom et d'arriver, possibilité de vendre un scénario ou de se vendre), ou l'utiliser pour mener un combat idéologique, politique, religieux, qui lui est étranger, bref, gonfler son moi ou une cause, fût-elle la plus noble, fût-ce même l'objection de conscience, au détriment du cinéma, trahit une malhonnêteté intellectuelle foncière. L'art exige de la critique qu'elle le serve et non qu'elle s'en serve.

***

C'est que l'art a un besoin vital de la critique. Sans elle, il ne peut exister. Et cela de deux façons. D'abord, une œuvre d'art se meurt, tant que ne se déclenche pas, par son intermédiaire, un contact entre deux sensibilités, celle de l'artiste qui a conçu l'œuvre et celle de l'amateur qui l'apprécie. Le fait même de ressentir profondément une œuvre, puis de propager son enthousiasme constitue une action critique, même si elle n'est qu'orale. Un seul amateur suffit à restituer leur vraie valeur aux œuvres ignorées, comme aux artistes oubliés. L'existence matérielle d'une œuvre d'art, en effet, ne vaut rien en soi. Qu'était pour nous, Occidentaux, jusqu'en 1952, Mizoguchi, le plus grand, peut-être, de tous les cinéastes? Rien, ou tout juste un amas de pellicule aussi perdu dans les studios nippons que le fut Angkor Vat dans sa jungle. Le hasard a bien daigné les préserver, comme il le fit pour Pompeï, la Vénus de Milo, Vermeer ou Vivaldi. Son caprice aurait pu aussi bien les détruire. Qu'en resterait-il aujourd'hui? Même pas un souvenir; même pas l'idée. Seul importe, en effet, le retentissement que les œuvres, et donc l'art, provoquent dans la conscience des hommes. C'est en elle et par elle qu'elles vivent.

*
**

La meilleure preuve vient de ce que les œuvres les mieux exposées à la vue de tous, et même les plus vantées, sont très souvent aussi méconnues que leurs sœurs enfouies sous terre ou égarées au fin fond d'un grenier. Là encore, si une seule sensibilité n'a pas été touchée au plus profond d'elle-même, si elle n'a pas puisé la vie ardente contenue dans la forme et n'aide point les autres à partager son émotion, l'œuvre aura beau être montrée au plus vaste public, elle s'évanouira aussi vite qu'un mirage. La courte histoire du cinéma abonde ainsi d'exemples de films regardés par des millions de spectateurs et pourtant complètement méconnus. Il a fallu révéler Murnau et Keaton, comme Lang (deuxième période), Hitchcock, Walsh, Hawks, Losey, etc. Inversement, des fausses gloires, Clair, Feyder, Poudovkine, etc., s'enlisent progressivement dans le marais des oublis esthétiques mérités. Considérée sous cet angle, le seul possible d'ailleurs, la critique devient synonyme d'invention, dans le sens courant du terme et dans celui de découverte. La vraie critique « invente » une œuvre, comme on le ferait d'un trésor : *elle capte, entretient et prolonge sa vitalité.* Elle découvre, par une incessante remise en question, la valeur des artistes et de l'art. Elle appartient indissolublement au domaine de la création et, art elle-même, devient créatrice.

*
**

Car, et j'aborde ainsi la deuxième façon qu'a la critique d'être nécessaire à l'art, elle se trouve au principe même de l'activité artistique. « *Tout art doit critiquer quelque chose* », dit Fritz Lang. C'est que l'artiste occupe, face au monde, la même position que l'amateur (1) face à son œuvre.

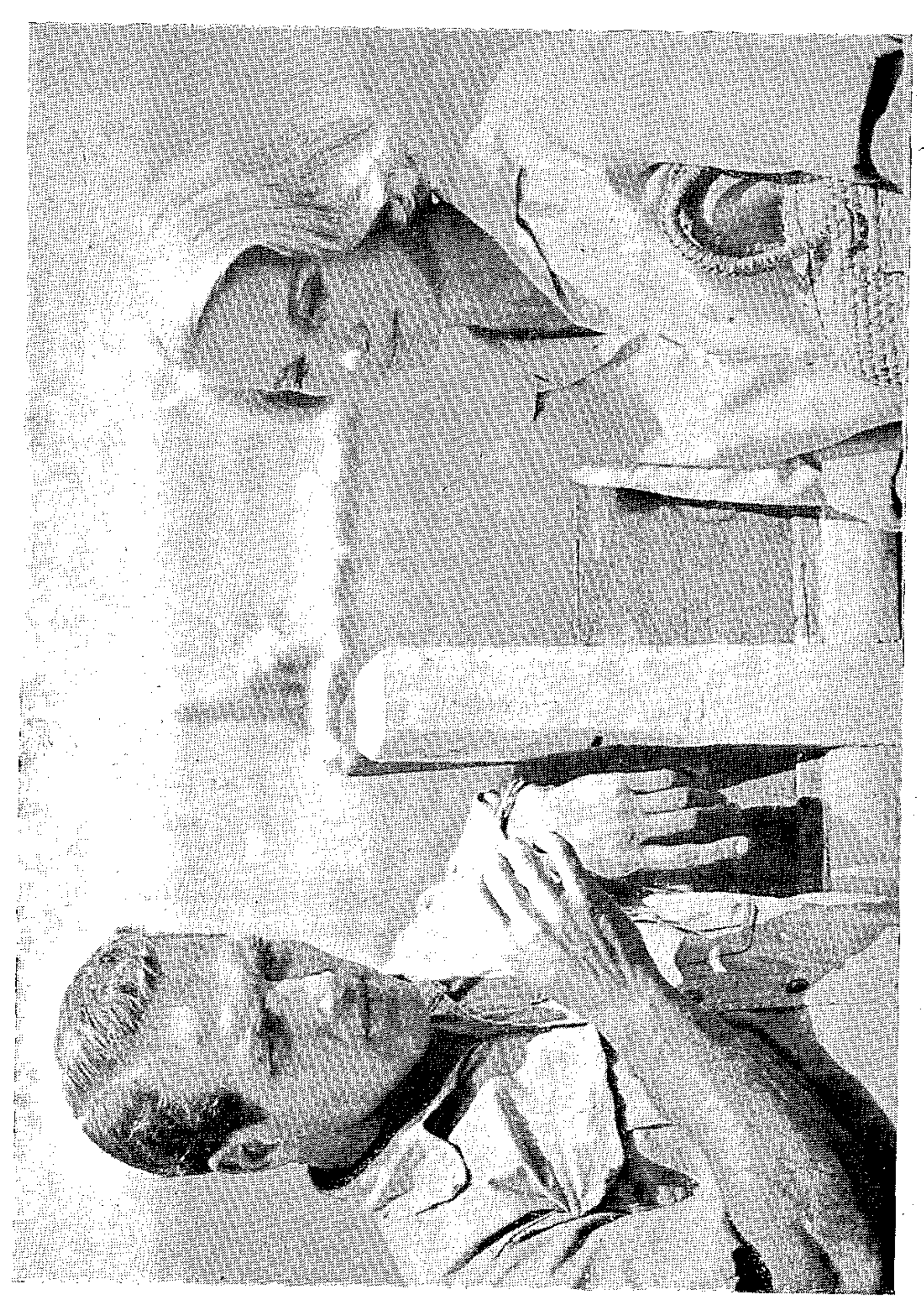
Il ne ressent pas, en effet, le monde autrement que comme une œuvre, qu'elle soit le produit de la nature ou celui de l'homme. *Il ne peut même pas échapper aux différentes* explications de cette œuvre (le monde) par des systèmes cosmogoniques, philosophiques ou religieux, qui traduisent, aux étapes successives de l'humanité, des moments d'une conscience et d'une sensibilité collective. Comment la sensibilité de l'artiste, dont la raison d'être est d'exprimer *le rapport de son moi avec* le monde et qui reçoit jusqu'au plus profond de son être les impressions extérieures, pourrait-elle éviter une mise en question et du monde et de son moi et de ses impressions, puisque concevoir une forme constitue justement un acte d'accord ou de refus ? Pour l'artiste, créer une forme, c'est faire passer le tout sensible, conscient et inconscient, d'un *sujet* réceptif (lui-même) dans un *objet* (l'œuvre). Par un mouvement dialectique plus senti que réfléchi (bien que chez les très grands, les deux aillent de pair), il lui faut considérer tantôt le sujet et passer au crible les sensations qu'il désire transmettre, c'est-à-dire se critiquer, tantôt l'objet et examiner la qualité de sa perception et de son rendu. C'est la méthode sensible de la connaissance qui se résout *dans* et par la forme.

*
**

Or la forme, qui n'appartient pas à l'artiste, mais relève de l'art dans lequel il a éprouvé le besoin de s'exprimer (on n'imagine pas en peinture comme en musique, et un grand écrivain ne peut être, en aucun cas, un grand cinéaste et inversement), est l'élément dynamique auquel se livre totalement *l'artiste pour le maîtriser* de l'intérieur, le « former » jusqu'à ce qu'il soit le signe sensible et évident d'une existence unique, la sienne, puis

(1) Je préfère ce terme d'amateur (*celui qui aime*) à *celui de critique*. Parce qu'un critique attitré, hélas, n'est point forcément un amateur, tandis que l'amateur, même s'il ne sait s'exprimer, révèle par son choix une attitude critique. Sauf si sa passion, devenant par trop exclusive, tue toute lucidité. Mais il cesse alors d'être un véritable amateur pour n'être qu'un maniaque, c'est-à-dire un malade.

OTTO PREMINGER



EXODUS

l'abandonner au courant de cet art dont il est issu et dans lequel, être vivant et singulier, il s'épanouira seul et indépendant, désormais. Là encore et surtout, la critique sera nécessaire à l'artiste. Car la tentation est forte, et peu d'artistes y échappent à un *moment de* leur carrière et quelquefois à jamais, d'arracher la forme à son art et de se l'approprier, sans respect pour la vie propre et spécifique de cet art. Ceux qui contestent Eisenstein, Welles ou Resnais me comprendront. Il lui faut être un affluent qui enrichit et modifie par la qualité originale de sa source le gros du fleuve dans lequel volontairement il se noie pour mieux vivre. Il lui faut éviter cette tentation mégalomane de capter les eaux du fleuve pour fabriquer une superbe pièce d'eau dont il se fait un miroir qui ne réfléchit que sa propre image, orgueilleuse et solitaire. La splendeur apparente d'une telle œuvre ne parvient pas à dissimuler qu'il s'agit là d'une eau morte. Pour l'artiste, plus encore que pour le critique, combien est périlleuse et difficile cette quête incessante d'une harmonie entre sa passion et la lucidité !

* * *

A quelque stade qu'on l'envisage, tout, dans l'activité de l'artiste, implique une attitude critique. Et j'ai omis volontairement les moments où cette attitude sera manifeste. En soumettant les influences esthétiques ou autres qu'il subit, comme ses propres œuvres achevées, à un perpétuel et sévère examen, en acceptant ou refusant les éléments qui lui conviennent ou non, en optant pour telles ou telles voies, et, surtout, en essayant d'atteindre, en s'y soumettant, l'essence de son art, il engage un combat dont l'enjeu est la survie de sa sensibilité, assurée par la vie même de son art. Il transmet à une trace, dotée elle-même d'une sensibilité propre, le soin de perpétuer à jamais la richesse d'une conscience intime.

A la critique, le soin de révéler son éclat. *A elle le souci d'entretenir la vitalité* de cette flamme. Comment ? En opérant la même démarche qui a permis l'éclosion de cette œuvre. Sa sensibilité n'a pas à affronter le monde comme celle de l'artiste, d'où résultera la création d'une œuvre, mais simplement, sans rien abdiquer d'elle-même, à affronter cette œuvre à partir de laquelle il découvrira le monde de l'artiste. L'idéal, évidemment, serait de remonter — en se fondant toujours, et de la façon la plus stricte possible, sur la forme de l'objet, faute de quoi on glisse irrésistiblement vers le délire d'interprétation — au point sensible, sorte de point de fixation vers lequel ont convergé toutes les impressions extérieures de l'artiste et qui a imposé un style unique aux multiples jaillissements de formes et d'œuvres nouvelles. En vérité, la critique peut espérer, au mieux, cerner ce noyau créateur. Vivant, complexe, unique, un tel centre ne se laisse point enfermer dans une définition. Mais il suffit à la critique d'en suggérer l'idée la plus exacte possible. Car ce qu'elle doit chercher, en effet, c'est d'abord à découvrir dans l'objet, non point le sujet apparent, mais le véritable sujet créateur, je veux dire l'artiste dans sa totalité, en tant que cet objet trahit la situation de l'artiste par rapport au monde ; c'est ensuite à remonter du sujet *vers l'objet pour révéler la nécessité* de sa forme, non seulement par rapport à l'artiste et à sa pénétration du monde, mais surtout par rapport à son art. La critique n'est rien d'autre qu'une tentative de communion entre deux sensibilités, celle de l'auteur et celle de l'amateur, dans et par l'œuvre, dans et par l'art spécifique de cette œuvre.

Car, au-delà de l'artiste, la critique vise à comprendre et même à expliquer l'art. Dans son mouvement d'aller et retour, en quoi consiste son approche d'une œuvre, elle tend surtout à atteindre le génie et la nature d'un art. C'est au nom de celui-ci que s'expliquent ses admirations et ses refus. Pour peu qu'elle ait l'impression que l'artiste veut lui imposer *la survie de sa sensibilité* par des effets déformants, contraires à la nature de son art, sa propre sensibilité se cabre et rejette l'œuvre. Ce n'est point que cette œuvre ne puisse être sujette à l'exégèse, bien au contraire. Eisenstein, Welles ou Resnais, sans parler d'Antonioni, Bergman et autres Fellini ont fait couler beaucoup plus d'encre que Walsh, Lang, Mizoguchi, Preminger ou *Hawks. Et c'est normal. Il n'y a que l'aller à faire*, c'est-à-dire passer

de l'objet au sujet, puisque l'objet n'a été fabriqué qu'en fonction du sujet, qu'il est un vaste miroir qui ne renvoie que l'image truquée de l'auteur et de sa « vision » artificielle du monde. Or la difficulté réside dans le retour, dans l'intelligence de cet accord harmonieux et naturel entre l'artiste, son œuvre et son art.

⁂

Révéler en quoi l'artiste enrichit son art par son œuvre et comment cette œuvre est enrichie à son tour par l'art me paraît être, en définitive, la pierre d'achoppement de la critique. Cela se sent, mais pour l'expliquer ! Parvenue à ce stade, la critique entre dans le domaine de l'incommunicable. Elle plonge dans le mystère même de l'art. Il n'y a qu'une seule façon, alors, de se faire entendre, et encore, c'est par une position négative. Dans l'impossibilité d'exprimer par des mots en quoi, dans une œuvre, il y a art, lorsqu'il y a vraiment art dans cette œuvre, force lui est de démontrer que, dans telle autre, il n'y a pas art, ou au contraire, si elle se trompe, de découvrir de l'art là où il ne s'en trouve pas. En ce sens, les films d'Eisenstein, Welles et Resnais ont une importance capitale. Ils sont pain bénit pour la critique, et ce n'est pas pour rien qu'à partir d'eux principalement, soit pour, soit contre, elle tente de définir ce qu'est le cinéma. De même les cinéphiles, lorsqu'ils rejettent ces cinéastes, sont plus unis par ce refus que par leurs admirations. Avoir les mêmes dégoûts implique des goûts communs, des sensibilités voisines et une même manière, malgré des variations personnelles, d'approcher l'art.

Seul l'artiste prouve l'art en créant. L'amateur et le critique ne peuvent qu'en saisir l'idée, en ressentir intuitivement la nature. Voilà une limitation qui contredirait ce que j'avançais précédemment sur la critique créatrice. Pas exactement cependant, puisque je pense que l'artiste est d'abord et avant tout un critique... qui a réussi, et que la critique liée intimement à l'art ne s'accomplit pleinement qu'en lui. Un survol historique de l'évolution des arts montre d'ailleurs que ce sont les artistes eux-mêmes qui secrètent la critique en tant que fonction indépendante. Au début d'un art, ou de la renaissance d'un art, critique et art se confondent. Le véritable créateur est conscient de son art et se soumet à lui. On peut même dire qu'un Giotto, un Homère, comme un Griffith, trouvent, d'instinct et d'emblée, l'étendue et toutes les possibilités de leur art. La critique commence à se détacher de l'artiste, lorsqu'il s'agit d'approfondir certaines voies simplement esquissées par les pionniers, ou que des techniques neuves viennent modifier la conception de l'art et ouvrir de nouvelles perspectives. L'artiste éprouve alors le besoin de porter son dialogue intime sur la place publique. D'intérieure, sa critique devient extérieure.

Les premiers vrais critiques, comme les premiers vrais théoriciens, sont les artistes eux-mêmes. Ce furent le Quattrocento pour la peinture, la Pléiade pour la littérature française, Monteverdi pour la musique. Ce furent encore, au moment du romantisme, Hugo, Delacroix et Berlioz, ou aujourd'hui Joyce, Schoenberg, Le Corbusier. Chaque fois que l'artiste envisage une conception différente de son art, chaque fois qu'il lui faut forger chez le public une sensibilité nouvelle à laquelle s'adressera son œuvre, on le voit quitter les sphères olympiennes de la création et s'engager dans le combat, proclamer ses admirations et crier ses dégoûts. Enfin, lorsqu'il y a eu accoutumance à une nouvelle façon de sentir, l'artiste rentre dans sa coquille et laisse à l'amateur le soin de la critique. Celle-ci, si elle est pratiquée avec noblesse, retrouve sa vocation première, en devenant elle-même un art. La sensibilité du critique dans ses relations avec le monde s'engage tout entière, face à l'œuvre, face au monde. Une critique trahit autant, sinon plus, son auteur que l'artiste, l'œuvre et l'art dont elle rend compte. D'où vient que la critique est souvent aussi incomprise que l'art.

Jean DOUCHET.

FRANÇOIS WEYERGANS

Quatre problèmes

1

On croit d'abord que le critique existe parce qu'il est lu. Mais : « Les critiques ? Je ne lis pas les critiques, moi », disait quelqu'un. Cette contestation des critiques n'efface pas d'un coup la critique : elle prouve simplement que celle-ci, avant de concerner le lecteur, se définit par rapport à l'art ou à telle œuvre précise dont elle s'occupe.

Pourtant (plusieurs l'ont dit, et Merleau-Ponty avec beaucoup d'autorité) l'œuvre réussie s'enseigne elle-même. Le rôle de la critique serait de projeter un peu de lumière sur cet enseignement, de le montrer du doigt, d'écrire sous la dictée de l'œuvre. Mais l'œuvre ne parle pas, et c'est son silence qu'il faut donner à entendre, ce silence dans lequel elle s'accomplit, seule, avec le secours du temps. (Ainsi naissent aujourd'hui quelques-uns des plus grands : Murnau, Webern, Reverdy.)

Toute grande œuvre se présenterait comme *si l'artiste avait inclus en elle une réflexion* à son propos. Le vrai critique sera celui qui met à jour cette réflexion, ou plutôt celui dont la réflexion coïnciderait avec les profondeurs de l'œuvre (qui ne sont pas nécessairement celles dont l'artiste est lui-même conscient). Voilà qui suppose presque un dialogue d'égal à égal, et, comme l'affirme sévèrement la pensée lucide de René Char : « Les grands ne se perpétuent que par les grands. On oublie. » Il suffit au gros plan de Griffith de se prolonger chez Jean Rouch. Nous, critiques, ne sommes le plus souvent que les conservateurs, sinon les gardiens, du Musée Imaginaire. Les cinéastes appartiennent aux cinéastes. Que les critiques se contentent de recueillir ou de provoquer leur dialogue. Puis l'Histoire les oubliera, mais c'est eux qui l'écrivent. L'Histoire est le lieu où naît et meurt la critique, et où les œuvres s'établissent dans leur permanence.

2

L'art semble cependant réclamer la critique. *L'artiste enfouit le sens en demandant qu'on* le cherche, il l'esquisse en demandant qu'on prolonge son invention, ou encore il prie les critiques de vérifier sa démarche. Et les critiques (qui sont des gens polis) s'exécutent. C'est alors qu'ils se retournent et découvrent derrière eux leurs lecteurs. Le public justifie l'existence des critiques. (Ceux-ci sans celui-là seraient vite ridicules.) Le boulanger donnera du pain,

ALAIN RESNAIS

L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD

mais exigera en contrepartie de savoir où voulait en venir l'auteur du film qu'il a vu hier soir à la télévision (le docteur de Jean Paulhan somme celui-ci de s'expliquer sur son estime pour Braque : « Mais si ce n'est pas de l'admiration, alors quoi ? »). Le critique n'évite pas toujours ici la tentation (il voit trop bien que c'est ça qu'on attend de lui) : il parle du « langage ». Ah ! c'est que le film *dit* quelque chose, et que dans l'image X, il faut comprendre Y ! Quelqu'un consacrait récemment une étude à un cinéma qui essaie d'instituer, paraît-il, « de nouveaux rapports entre le signe et le sens ». Dix pages s'appuyaient sur la distinction entre la signification esthétique et la signification discursive, et en lisant ces pages, je pensais tout le temps au dernier plan de *L'Intendant Sansho*, ce panoramique qui est le rêve de Mizoguchi, et je ne voyais pas comment trouver à ce mouvement un « sens *linguistique* ou discursif ». Il s'agissait de bien autre chose. La grammaire et le langage cinématographiques appauvrissent le cinéma parce qu'ils prétendent le tenir tout entier sous leur regard. Ce regard veut définir.

3

La critique est-elle une fonction, une science, une discipline systématisée, ou bien participe-t-elle de la *création* ? A vouloir en faire une science, on aboutit à l'équation art-langage, puisque la surface objective de l'œuvre donne souvent l'impression de pouvoir être traduite sans dommages. « La science manipule les choses et renonce à les habiter. » (M. M.-P.).

L'amusante expérience de lire différents textes critiques à propos du même film prouve que la critique n'a pas grand-chose à voir avec l'objectivité scientifique (encore que cette objectivité soit contestée même en science !). Le critique a bien le droit d'être subjectif s'il finit par retrouver son modèle au détour de ses digressions. Je lui donne raison s'il parle dans son texte d'un Kandinsky rouge et noir qu'il a vu rue de Seine en rentrant chez lui. Ecrire une critique, c'est souvent un excellent prétexte pour parler de ce que nous aimons bien, et ce serait amusant de conclure par la liste toujours un peu renouvelée des dix plus beaux films. Il s'agit de parler du *monde* de l'art, de mettre chaque film à sa place, par rapport au cinéma d'abord (subsidiairement par rapport à nous). Les formes importent peu : si la beauté transparaît malgré les formes non réussies, c'est qu'en réalité, la beauté se suffit (et les formes sont sans doute réussies).

4

Un petit point demeure encore obscur : en vertu de quoi les critiques jugent-ils ? Leur jugement est-il donné en connaissance de cause ? (On pourrait dire encore, de manière plus embarrassante : y a-t-il une vérité de la *critique* ?)

L'honnêteté de la critique (disons : sa grandeur), c'est d'être une pensée questionnante. Interrogation passionnée des œuvres et interrogation douloureuse sur sa propre activité. Il y a de l'absurde dans la critique, de l'instable, de l'obscur. Pourquoi être critique ? Pour justifier l'art, peut-être : mais le critique s'est vite aperçu que l'art se justifiait seul, ou qu'il se moquait de n'importe quelle justification. Tout, dans la critique et à propos d'elle, laisse insatisfait. (Pour être un critique sans complexe, il faut être un créateur en gestation.)

On arrive aujourd'hui, semble-t-il, à un dépassement de la critique (comme d'autres parlent d'un dépassement de la métaphysique), à une sorte de non-critique, comme si elle avouait enfin son insécurité et s'ouvrait au doute, pas tellement étrangère en cela à l'art lui-même.

Au moment d'abandonner ces petits problèmes, j'aimerais citer le titre d'un film qui n'est pas très éloigné d'eux (qui incite à les poser), et qui m'apparaît ici, fugitivement, comme leur illustration : c'est (faut-il le dire ?) *L'Année dernière à Marienbad*. Et que la référence à un film controversé avive la controverse.

François WEYERGANS.

FEREYDOUN HOVEYDA

Autocritique

Le moindre paradoxe de la critique ne réside pas dans l'emploi de mots pour discuter des films. Si nous admettons que le cinéma constitue un fait nouveau, force nous est de considérer le langage littéraire comme impropre à en rendre compte de manière cohérente et complète. En effet, nos langues indo-européennes dont les origines se perdent dans la nuit des temps et dont Aristote codifia les « règles » vers 350 avant J.-C., ne prévoyaient pas le septième art. Aussi bien les critiques, puisant dans le vocabulaire existant, inventèrent (et continuent d'inventer) des significations nouvelles, chacun selon ses besoins et ses coordonnées personnelles. Malheureusement, ce faisant, ils ont évité et évitent encore de se mettre d'accord sur un lexique commun, ajoutant ainsi à la confusion générale et entretenant une suite de malentendus qui conduisent à mettre en doute l'utilité même de leur travail. Les mots : « écriture », « style », « mise-en-scène », etc., reviennent sans cesse sous leurs plumes : mais de l'un à l'autre le sens varie sans qu'ils éprouvent le besoin de nous livrer leurs définitions. Parler ainsi en termes « indéfinis » des films constitue une façon bien commode d'exercer le métier : le lecteur, à moins de reconnaître son « incompétence », acceptera la poudre qu'on lui jette aux yeux et fera semblant de comprendre.

*
**

La description « technique » du film ouvre à la critique une deuxième voie, assez voisine de la première, en ce sens que le lecteur n'est pas forcé de connaître les « procédés de fabrication » et en fait les ignore le plus souvent. Dans les deux cas il pourra ne pas vouloir s'avouer béotien. Mais le danger demeure de le voir se révolter, et bien des quotidiens et hebdomadaires recourent de plus en plus, sous la poussée du public, à des non-spécialistes pour noircir leur page de cinéma. Pour ma part, je comprends volontiers cette réaction. D'abord, et je m'en suis longuement expliqué l'année dernière (1), je considère que tout le monde peut et doit faire de la critique cinématographique. Ensuite, j'avoue que la lecture des critiques « spécialisés », dans les conditions que je viens de décrire, m'ennuie prodigieusement. Lorsqu'un tel parle de « beauté pure » à propos de Mizoguchi, l'envie me démange de lui demander d'éclairer ma lanterne sur la beauté « impure ». Quand tel autre me lance à la figure l'expression : « Le plus haut degré de perfection », je m'interroge sur le « modèle de perfection » et « l'échelle des valeurs » que suppose son affirmation. De même rien ne me paraît plus irritant que cette manie de la critique à décréter que l'acteur X ou Y « sont » ou « ne sont » pas le « personnage », qu'ils « jouent » bien ou mal. Par rapport à quoi ?

---

(1) *Cahiers du Cinéma*, n° 110.

Et comment le critique le sait-il ? De telles appréciations donnent en vérité à croire que le *critique se place au-dessus du réalisateur et en quelque sorte à l'extérieur de l'œuvre.* Orgueil et présomption ! On reconnaîtra aisément dans ces méthodes les méfaits de l'analyse qui sépare les éléments pour les juger les uns après les autres, comme si le tout revenait à la somme de ses parties. Encore un des pièges de la logique aristotélicienne ! Comment ne pas approuver les spectateurs dans leur *révolte contre la critique* !

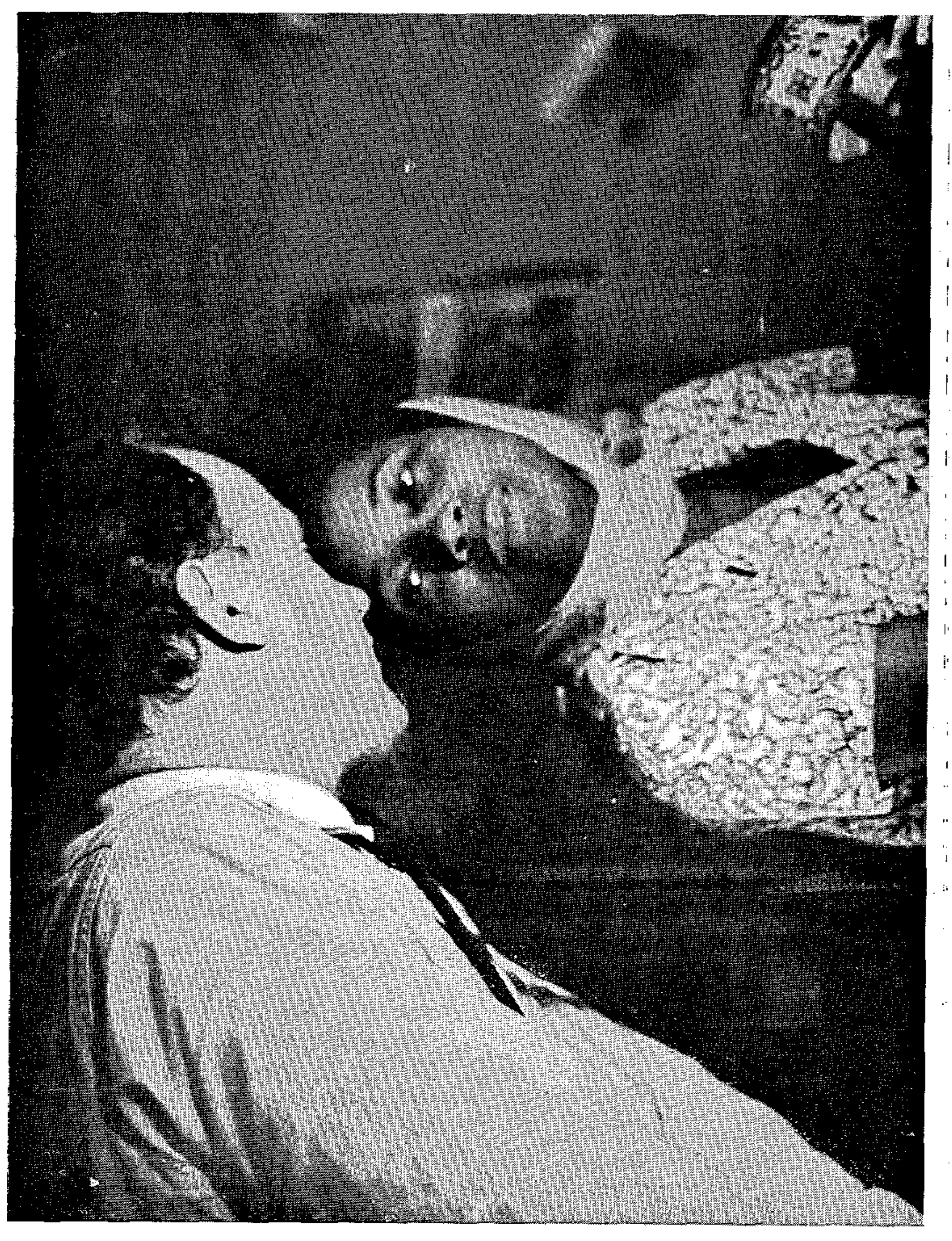
Et mon sentiment se fortifie, lorsque j'examine d'autres sentiers où la critique se fourvoie. Ainsi nombre d'écrivains de cinéma choisissent des comparaisons littéraires qui surajoutent au film comme une anecdote dont, au fond, il ne sait que faire. Et que dire des critiques « sur-spécialisés » qu'abritent jalousement les pages des revues ! On pourrait qualifier leur prose de métaphysico-esthético-philosophico-cinématographique. Cette voie, la plus récente de toutes, conduit souvent à des articles ronflants et illisibles, et dans les meilleurs des cas, à des textes hermétiques. Il y a aussi, bien sûr, ceux qui se contentent de raconter le scénario : ils font certes le moins de mal, mais je ne vois pas pourquoi on traduirait en mots l'histoire que narre un film : c'est prendre le spectateur pour un aveugle ! Citons également les critiques dont l'apport se résume en dernière analyse à : « J'aime ou je n'aime pas » ; je *n'ai rien contre eux : je respecte trop le droit fondamental de tout homme à exprimer son opinion ;* je dirai seulement qu'ils me semblent obéir à la logique qui procède par oui ou non et que les faits démentent.

Quoi qu'il en soit, on ne peut s'empêcher de comparer la critique cinématographique à un dialogue de sourds. Et à la voir émettre aussi facilement des opinions définitives sur des œuvres très différentes, citer philosophes et littérateurs, psychologues et savants, force est d'admettre qu'elle détient le secret de l'universalité. Je ne puis résister au plaisir de rapporter ici un passage d'Erik Satie : « *Le cerveau du critique est un grand magasin ; on y trouve de tout : orthopédie, sciences, literie, arts, couvertures de voyage, grand choix de mobilier, papiers à lettres, articles de fumeurs, ganterie, parapluies, lainages, chapeaux, sports, cannes, optique, parfumerie, etc. Le critique sait tout, voit tout, entend tout, mange de tout, confond tout, et n'en pense pas moins...* »

Bien sûr, les remarques ci-dessus s'appliquent aussi bien à mes propres papiers ; autrement le présent article n'aurait pu s'intituler : autocritique ! Mais l'autocritique ne va pas sans une tentative sincère vers la formulation de nouvelles règles. Je profiterai donc de l'occasion qui m'est offerte pour essayer de cristalliser quelques-unes des idées qui se bousculent dans ma tête en cette fin d'année.

Tout se passe comme si beaucoup de critiques admettaient l'existence d'un « texte original » dont le *film serait la traduction. Ainsi,* lorsqu'ils soulignent la « perfection » ou « l'imperfection », donnent-ils le sentiment de juger par rapport à quelque absolu qui se situerait au dehors, par rapport à des critères éternels. Saussure remarquait déjà à propos de la langue parlée ou écrite, que les signes, pris un à un, ne signifient rien, que chacun d'eux exprime moins un sens qu'un « *écart* » *de sens entre lui-même et les autres,* et que c'est le « rapport latéral » du signe au signe qui rend chacun d'eux signifiant. L'ambiguïté du langage cinématographique est encore plus grande. Il convient de chasser loin de nous ce préjugé aberrant qui veut que l'image soit plus accessible que le langage ordinaire. Rien n'est plus faux ! Et l'on pourrait reprendre en ce qui concerne le cinéma, mot pour mot, cette opinion de Merleau-Ponty : « *Le langage ne présuppose pas sa table de correspondance, il dévoile lui-même ses secrets..., il est tout entier monstration. Son opacité, son obstinée référence à lui-même, ses retours et ses replis sur lui-même, sont justement ce qui fait de lui un pouvoir spirituel : car il devient à son tour quelque chose comme un univers, capable de loger en lui les choses mêmes, après les avoir changées en leur sens.* » A la limite, on croirait que les critiques auxquels je me réfère ici connaissent une langue cinématographique absolue ou, tout au moins, qu'ils estiment que ce qu'ils savent du cinéma représente un sommet et que, si le cinéaste se veut artiste, il doit user d'instruments de même sorte.

JEAN ROUCH



LA PYRAMIDE HUMAINE

Il existe certes un fonds de « procédés » qui constitue pour ainsi dire le langage « empirique » du cinéma et où les réalisateurs puisent comme dans un patrimoine commun. Mais, dans l'apparence du langage empirique de l'écran, se cache un langage à la seconde puissance où, de nouveau, les signes mènent la vie « vague » des couleurs du peintre, des *notes du musicien, des mots du romancier.* Bergier et Pauwels ont bien raison de signaler la réalité de ce qu'ils appellent les « textes à plusieurs sens ». Les cinéastes dits « commerciaux » se contentent d'un emploi « correct » (conforme aux règles préétablies) du langage « empirique » : leurs films se confondent purement et simplement avec l'histoire contée. Ce sont, dans les meilleurs cas, des « metteurs en images ». Ils choisissent les signes pour une signification déjà définie. Bien que les critiques parlent souvent de tous les films, je tiens à rappeler que mes propos ne concernent que l'autre cinéma, celui où la « parole » est *vraiment « expressive », où elle tâtonne autour* d'une intention de signifier qui ne se guide pas sur des définitions préalables, où se profile à chaque minute une bonne dose de sous-entendu. Ce cinéma-là impose nécessairement des « torsions » aux « procédés » du langage empirique, en leur donnant en cours de chemin des significations nouvelles sous leur apparence habituelle. Un de mes amis rejetait *Léon Morin* sous le prétexte, entre autres, que le grand nombre de fondus révélait de l'infantilisme et, en tout cas, fatiguait ou montrait l'absence d'élaboration dans la narration. Certes, ces fondus « signifient » l'écoulement du *temps, mais aussi le désarroi d'une conscience et d'une époque, ce à quoi ne les destinait* pas le langage « empirique » du cinéma. Je ne veux pas me lancer ici dans un examen critique de *Léon Morin*. Je veux simplement dire ceci : si nous voulons rendre justice à Melville, nous nous devons d'évoquer quelques-uns des procédés de narration qu'il aurait pu employer et qu'il a rejetés, sentir comment ils auraient autrement touché la « chaîne » des images, à quel point le style de Melville était le seul possible, si son propos devait voir le jour.

***

Il se passe pour le cinéma quelque chose qui rappelle par certains côtés la « fonction de probabilité » des physiciens. Dans chaque cas d'espèce, plusieurs possibilités se présentent et, si le cinéaste choisit celle qui est la plus probable, il a réussi. Au critique d'examiner ces probabilités et de tenter de montrer que l'auteur a ou n'a pas saisi la meilleure. Evidemment, dans ce travail, des conditions objectives et subjectives se mélangent, rendant souvent *difficile et hasardeuse toute opinion* hâtive. Quoi qu'il en soit, le critique devrait s'efforcer de « secouer » l'appareil du récit cinématographique pour tenter de lui arracher un son neuf, pour mettre à nu le sens « latéral » ou « oblique » qu'il cache. Marx avait bien compris cela à propos de Balzac. Que l'on me permette de reprendre ici une autre remarque de Merleau-Ponty qui me semble s'appliquer parfaitement au cinéma : « *Le roman comme compte rendu d'événements, énoncé d'idées, thèses ou conclusions, comme signification manifeste et prosaïque* et *le roman comme opération d'un style, signification oblique ou latente, sont dans un simple rapport d'homonymie.* » Une certaine manière de faire voir la société moderne dans nombre de films américains (par exemple : *Comme un torrent, Party Girl, Autopsie d'un meurtre, L'Enquête de l'inspecteur Morgan*, etc.) est plus importante que l'histoire qu'ils content ou les thèses apparentes qu'ils soutiennent.

On a bien raison de condamner le formalisme. Mais on oublie que, loin de surestimer la forme, il la méprise en la séparant du sens. Ce formalisme rejoint le cinéma du « sujet » qui ignore la forme. On ne peut se contenter de juger Stanley Kramer ou Autant-Lara sur leurs seules intentions, quelque louables qu'elles soient. Il ne suffit pas de s'élever contre le suicide atomique ou la guerre : encore faut-il produire une œuvre d'art capable de remuer le spectateur et de l'amener à se poser des questions. Autrement, ce serait nier l'existence même de l'art, ce serait oublier cette vérité première *que le langage n'est pas* un simple instrument au service d'une fin extérieure, qu'il comporte en lui-même sa « métaphysique ». Le langage tend de redoutables pièges même à ceux qui prétendent se con-

tonner dans le seul domaine de l'art ou qui se déclarent non engagés (comme si l'art pouvait se séparer du reste des activités sociales, comme si le non-engagement n'était pas déjà un engagement bien déterminé). Les recherches d'un Lévy-Strauss, en démontrant les relations structurales entre le langage et les lois sociales, prouvent bien l'inanité de telles positions. Dans *Le Déjeuner sur l'herbe* (ou bien des films de la « nouvelle vague ») transparaît l'image infantile et inesthétique que certains cinéastes, jeunes ou vieux, se font aujourd'hui du monde. Il est plus facile de jouer sur une fausse naïveté que sur l'intelligence, de chanter le passé que de regarder l'avenir. La politique des auteurs a vécu : elle n'était qu'une étape sur la voie d'une nouvelle critique.

Je serais personnellement assez d'accord avec Marcabru lorsqu'il distingue plusieurs sortes de cinéma. Seulement, au lieu de quatre, j'en vois un nombre infini. Mais ceci est une autre histoire. Ce que je veux dire, c'est qu'il existe des plans différents et qu'il convient de ne pas les confondre. On ne peut parler d'Autant-Lara, de Cottafavi, de Rossellini, de Preminger ou de Losey, de la même manière. On peut certes les aimer ou les détester tous, mais il n'empêche qu'ils se situent à des niveaux différents, même lorsqu'ils nous enchantent ou nous énervent. Ce confusionnisme auquel les *Cahiers* semblent avoir contribué ces derniers temps appelle une réaction. Je ne crois pas qu'il soit étranger à la tendance des quotidiens et des hebdomadaires de faire appel aux non-spécialistes.

Ceci m'amène à préciser mes idées sur la fonction du critique. Elle ressemble à beaucoup d'égards à celle du psychanalyste. Ne doit-il pas, en effet, rétablir à travers le film le discours de l'auteur (sujet) dans sa continuité, mettre à jour l'inconscient qui le sous-tend et en expliquer les « jointures » particulières ? L'inconscient, ainsi que le dirait Lacan, est certes marqué par un blanc; il constitue en quelque sorte la séquence censurée. Mais, comme dans la psychanalyse, la vérité peut se découvrir; elle est écrite ailleurs que dans la chaîne « apparente » des images : dans ce que nous appelons la « technique » de l'auteur, dans le choix des acteurs (1), dans le décor et le rapport des acteurs et des objets avec ce décor, dans les gestes, dans les dialogues, etc. Un film est en quelque sorte un rébus, des mots-croisés. Mieux : c'est un langage qui inaugure une discussion, qui ne finit pas avec la vision du film, mais suscite une véritable recherche.

Bien sûr, de même que le psychanalyste peut se laisser aller à une interprétation erronée, de même le critique peut se tromper. C'est que nous entrons dans les salles obscures avec tout le poids de nos préjugés, de notre éducation, de notre hérédité, bref avec l'ensemble de notre personnalité. On ne laisse pas son passé au vestiaire et il est vain de vouloir faire le vide en soi. L'observateur idéal relève de la fiction ! Le critique parle autant du film qu'il a vu que de lui-même. Il ne doit jamais perdre de vue le courant d'échange qui s'établit ainsi. L'acte de critiquer oppose deux sensibilités possédant chacune son histoire propre. Il serait trop simple de porter au pinacle un film, parce que les univers du critique et du cinéaste se rencontrent. On ne louerait pas le film. On se congratulerait soi-même ! Tout critique devrait livrer sa « métaphysique » au lecteur, se situer par rapport à lui.

Il ne s'agit pas de guider le lecteur, de se placer en quelque sorte au-dessus de lui, mais d'expliquer ce que nous croyons avoir perçu. Et, à cet égard, il convient de ne pas oublier que le film dont nous parlons n'est jamais le film lui-même. La carte, disait Korzybski, n'est pas le territoire ! Le critique devrait ériger cette formule en principe de base. Le film, en tant qu'œuvre existant objectivement en dehors de nous, échappe à tout compte rendu

(1) C'est pourquoi il est vain de dire que l'acteur est ou n'est pas le personnage. Le choix de l'acteur constitue déjà une intention de signifier. Certes l'acteur peut être imposé. Mais un metteur en scène peut toujours s'en accommoder en jouant des autres éléments qui sont en rapport dialectique avec les personnages.

exhaustif. Quoi que nous puissions en dire ne sera jamais le film. Nous « abstrayons » des détails et nous en laissons de côté bon nombre. Jamais nous ne pourrons en épuiser toutes les significations. Un film, c'est son auteur. Et l'auteur est un être humain. Tout ce que nous pouvons faire, c'est tenter de le singulariser, de saisir la « structure signifiante » qu'il a édifiée.

En un certain sens, le problème de la critique revient à un problème de langage. Il s'agit de « traduire » en langage quotidien un langage artistique dont la logique diffère. Cela devrait inciter les écrivains de cinéma à n'utiliser les concepts habituels qu'avec la plus grande réserve et la plus grande prudence. En parlant des films, nous nous trouvons un peu dans la situation du « vulgarisateur » scientifique qui tente d'exposer la relativité restreinte et la relativité générale à un auditoire qui ne connaît pas grand-chose des mathématiques. Le phénomène cinématographique implique tant de choses sur lesquelles rien de sérieux ou de définitif n'a été entrepris, qu'il est impossible à l'heure actuelle de parler avec sûreté des films. En essayant d'en saisir les significations, nous tâtonnons, nous expérimentons des théories. Nous devons avoir le courage de reconnaître cette situation. Je ne sais plus qui a écrit : « La justice littéraire n'existe pas au temporel, et au spirituel, elle n'est jamais sans appel. » Ceci est encore plus vrai de la critique cinématographique.

*
**

Les problèmes que pose la critique cinématographique, on le voit, sont à la mesure de ceux que soulève le septième art lui-même. On ne peut prétendre les résoudre une fois pour toutes. A mesure qu'on en élucide quelques-uns, d'autres surgissent. La critique cinématographique est encore dans sa préhistoire ! J'avoue donc, sans aucune honte, que je me laisse souvent emporter par mes propres préjugés. Mais je n'abandonne pas pour autant mes tentatives pour mettre sur pied une méthode d'approche non aristotélicienne en face du cinéma. Où en suis-je ? C'est une autre histoire que j'écrirai peut-être un jour.

*
**

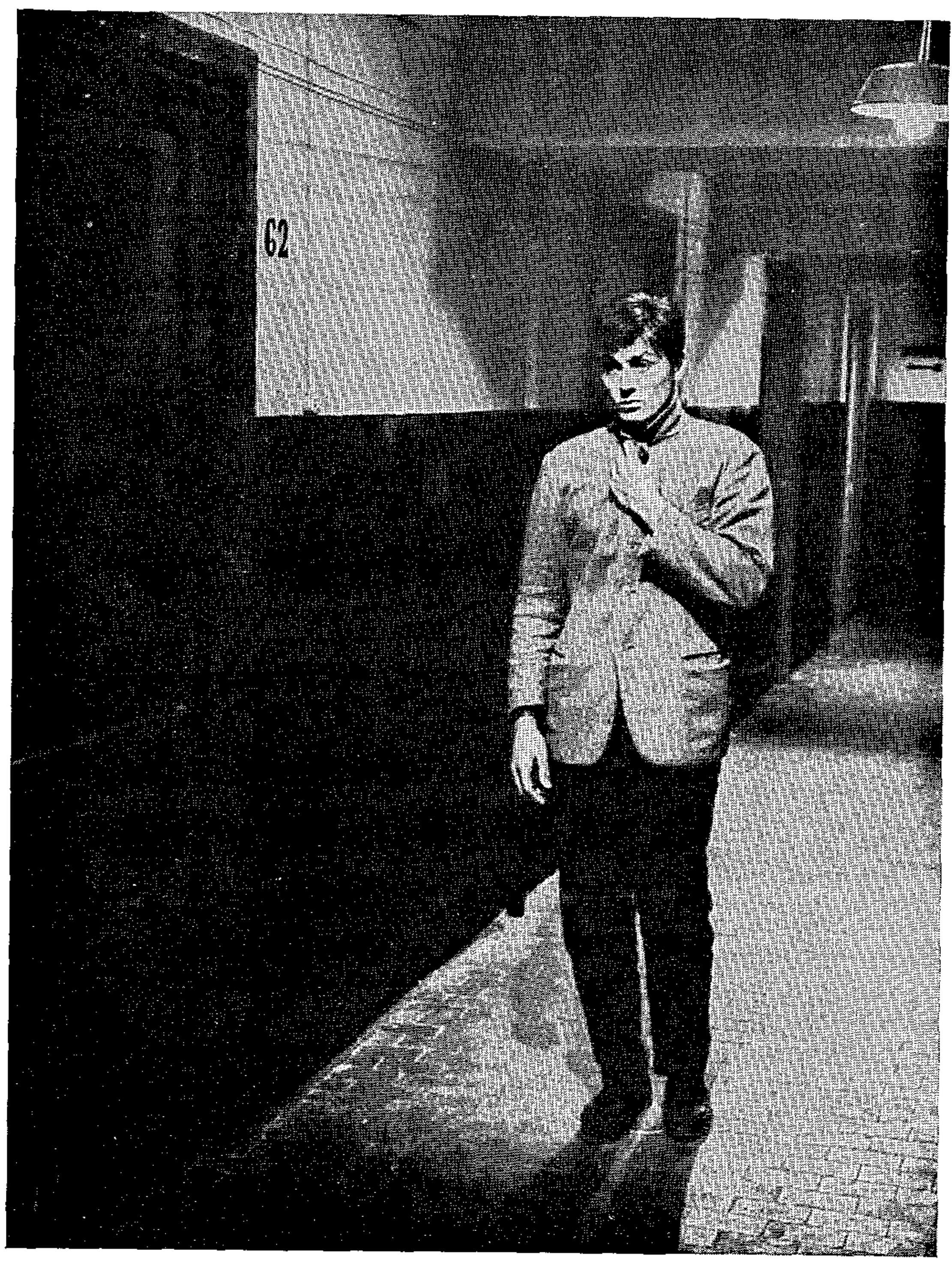
Lorsque les tenants du jeune cinéma me disent que leurs films ne s'adressent qu'à une portion du public, je ne puis m'empêcher de songer à la littérature pornographique. Elle aussi ne s'adresse, selon ses spécialités, qu'à des groupes limités et différents ! Et il est fort rare qu'elle produise des œuvres valables ! D'ailleurs en abordant un livre ou un film, un auteur a toujours, au moins inconsciemment, l'ambition de remuer ciel et terre. C'est pourquoi je me garde bien de rejeter une œuvre sous prétexte de « *frivolité* ». *Il arrive plus souvent* qu'on ne le croit que de grandes choses reposent sur des têtes d'épingles. Mais elles peuvent tout aussi bien (sinon davantage) s'appuyer sur des objets plus consistants. Valéry disait que le monde des idées est mille fois plus fort, plus romanesque, plus réel que le monde du cœur et des sens.

*
**

Devant tous les pièges qui jalonnent la route du critique cinématographique, et dont je viens d'évoquer quelques-uns, on est en droit de s'interroger sur l'utilité et la justification de ce singulier exercice par lequel on s'arroge le droit d'écrire publiquement ce que l'on pense d'un film. Permettez-moi de recourir une fois de plus à une citation. On peut répéter des cinéastes ce que Merleau-Ponty disait des littérateurs : « *Nous mêmes qui parlons ne savons pas nécessairement ce que nous exprimons mieux que ceux qui nous écoutent.* » Dans la mesure où le critique « parle », cette phrase s'applique aussi bien à lui. Voilà ouverte la voie de « la critique de la critique », ou, ce qui revient au même, de « l'autocritique ». Mais il est temps de m'arrêter.

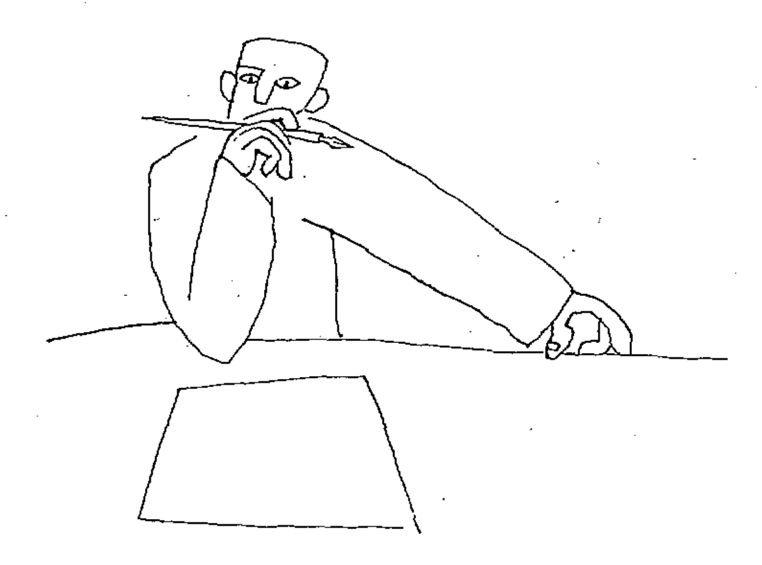
Fereydoun HOVEYDA.

LUCHINO VISCONTI



ROCCO ET SES FRÈRES

ENQUÊTE



QUESTIONS

1. — Tenez-vous pour satisfaisante la place accordée à la critique de cinéma dans la Presse par rapport à la critique littéraire, à la critique picturale, etc. ?

2. — Considérez-vous la critique de cinéma comme devant être confiée à des gens *plus ou moins « spécialisés »* que leurs confrères des rubriques littéraire, picturale, musicale, gastronomique, etc. ?

3. — Dans quelle mesure tenez-vous compte dans l'exercice de votre métier :

A. des goûts du public ?

B. de l'esprit du journal dans lequel vous vous exprimez ?

4. — Pensez-vous que le *critique doive se mettre dans* les conditions du spectateur, qui ne voit en général le film qu'une fois, ou serait-il souhaitable qu'il puisse bénéficier de plusieurs visions avant de porter un jugement ?

5. — Pensez-vous qu'il soit utile de *voir* même les films *dont vous n'avez* pas à rendre compte ? Pourquoi ?

6. — Dans quel ordre d'importance classeriez-vous les qualités du critique que nous énumérons ci-dessous ? (Vous êtes libre de raccourcir ou d'*allonger la liste*) :

— Avoir un talent d'écrivain ou de journaliste.

— Avoir une bonne culture générale.

— Avoir beaucoup fréquenté le cinéma.

— Avoir une connaissance approfondie de la technique cinématographique.

7. — Croyez-vous que l'accord sur une œuvre soit plus difficile à obtenir dans le cinéma que dans les autres domaines ?

8. — Pensez-vous que les critères soient plus difficiles à établir dans le domaine du cinéma que dans les autres ? Pourquoi ?

9. — Pensez-vous que la critique de cinéma doive s'appuyer sur un « système esthétique » ou refléter l'impression du moment ?

10. — Pensez-vous que la critique de cinéma ait évolué :

A. dans ses buts ?

B. dans ses moyens ?

C. dans ses influences ?

11. — Quand vous voyez un film, vous demandez-vous ce qu'on en retiendra dans dix ans ?

12. — Pensez-vous que la critique ait eu ou ait une influence sur le cinéma lui-même ?

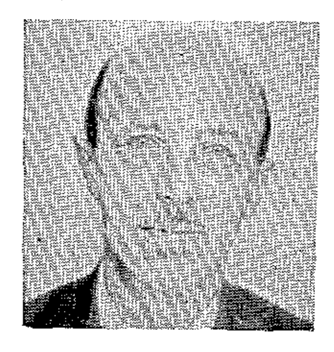
13. — Pensez-vous que la distinction entre critique de gauche et critique de droite tend à s'effacer ? Si oui, cet effacement de l'éthique au profit de l'esthétique vous paraît-il marquer ou non un progrès ?

14. — Dites franchement ce que vous pensez de l'apport — positif ou négatif — des « Cahiers du Cinéma ».

RÉPONSES

HENRI AGEL

(La Revue Française, Etudes, La Voix des Parents)



1. — Non. En dehors de quelques hebdomadaires ou quotidiens dont toutes les chroniques sont équilibrées, on sent encore aujourd'hui que le cinéma reste un divertissement aux yeux des directeurs de journaux.

2. — Je ne crois pas que les responsables de la rubrique du cinéma doivent être forcément spécialisés. Il y a chez certains amateurs « éclairés » une ampleur de vue, une distanciation, une souplesse et enfin une bonne foi, qui manquent à la plupart des spécialistes.

3. — Goût du public : je n'en tiens aucun compte.

Esprit du journal : je suis bien obligé de m'adapter aux longueurs d'ondes du journal ou de la revue. Strict souci pédagogique d'efficacité.

4. — Il faut à la fois (nous sommes en un temps où le principe de non-contradiction subit de rudes assauts) être dans l'état du Spectateur qui a vu le film une fois et bénéficier au moins d'une seconde vision.

5. — Il est indispensable de voir tous les films importants, même si on n'a pas à en parler — et, de temps en temps, des films dont on sait que ce sont des navets. Hygiène, entretien de la culture, maintien du contact avec le cinéma pris dans toute son ampleur.

6. — Dans cet ordre-ci :

1° Avoir une bonne culture générale ;

2° Avoir beaucoup fréquenté le cinéma ;

3° Avoir un talent d'écrivain ;

4° Connaître la technique.

7 et 8. — C'est la même question. Il suffit de lire régulièrement le Conseil des Dix pour voir que l'unanimité est quasiment impossible même sur des œuvres importantes. Les critères dans le domaine du septième art sont beaucoup plus ondoyants qu'ailleurs. Mettons à part les faux critères encore si répandus (scénario, beauté des images, fidélité à un texte adapté à l'écran). Il reste l'extrême diversité des exigences et des postulations. Pour ma part, je juge bien rarement de façon décisive et suis toujours prêt à m'ouvrir à d'autres points de vue.

9. — Encore le viol du principe de non-contradiction : à la fois un

système *esthétique et l'impression* du moment.

10. — Cette question est immense. Impossible d'y répondre en dix lignes. Et puis il est trop tôt pour savoir.

11. — Cela dépend. Du film. Et de vos dispositions d'esprit. A la cinquième vision de **Hiroshima mon amour,** je me suis en effet demandé si avant même dix ans le film n'aurait pas terriblement veilli. En revanche, il m'a suffi d'une vision de **Marienbad** pour que j'aie à me poser la même question.

12. — Je ne sais pas. C'est trop *compliqué* et peut-être insoluble.

13. — Ce serait évidemment un progrès si tous les critiques étaient dépolitisés dans leurs options. A mon avis, cet *antagonisme est plus* ou moins sensible, mais aussi pernicieux actuellement qu'il y a vingt ans.

14. — Nous devons presque tout au travail accompli pendant des années par les **Cahiers.** Mais actuellement le dandysme, l'hypercérébralité et la masturbation intellectuelle compromettent gravement *le travail* que poursuivent les éléments des **Cahiers** restés sains et équilibrés.

GUY ALLOMBERT

(La Cinématographie Française, Image et Son)

1. — Le cinéma n'est pas encore reconnu par la majorité de la presse comme art, la place qu'on accorde *à la critique* me paraît normale, peut-être un peu faible dans la presse quotidienne.

2. — Oui, cette critique doit être confiée à des *spécialistes. A moins* évidemment de considérer le cinéma comme moins important que la rubrique gastronomique...

3. — De quel « public » parlez-vous ? Celui de **l'Aurore ?** celui des **Cahiers ?** celui de la **Cinémato ?** Celui du **Mac-Mahon** ou de la salle de quartier ? Mais y a-t-il un public ? Et qu'est-ce que le « goût du public » ? et qui pourrait en préjuger ?

Je crois qu'il est bon — avant de décider d'écrire dans un journal — de s'enquérir de son esprit.

4. — Est-on obligé de prendre quatre fois du bœuf aux carottes pour savoir s'il est bon ?

5. — Le critique musical ne doit-il entendre que l'œuvre qu'il critiquera ? Son confrère littéraire ne lire que le livre dont il fera son feuilleton ? Et l'espoir toujours présent de la découverte ?

6. — Si la qualité essentielle, omise dans la question, l'amour du *cinéma, n'est pas acquise,* les autres me semblent inutiles. Mais qui peut se parer du titre de critique s'il n'a pas le don d'écriture, s'il est sans *culture générale,* s'il n'a pas beaucoup fréquenté le cinéma et s'il n'a pas une connaissance approfondie de la technique cinématographique ? *J'ajouterais,* cependant, l'honnêteté intellectuelle et une maturité réfléchie, ce qui exclut les éternels lycéens de Première mal digérée ou de philosophie mal comprise qui encombrent les colonnes de revues, et, dans un français approximatif, s'imaginent qu'encenser un film idiot est l'originalité suprême.

7. — Ni plus, ni moins difficile. A moins, bien sûr, de considérer le cinéma comme un divertissement *d'esthète ou d'ilote.*

8. — Faut-il absolument établir des « critères » pour juger une œuvre, quelle qu'elle soit ? Pourquoi pas un mode d'emploi ? Et si vraiment « critères » il doit y avoir au sens propre de « marque qui fait discerner, juger », entre lesquels emprisonnerez-vous **Marienbad** et **Le Signe du Lion, Les Vierges de Rome** et **L'Enclos ?**

9. — On trouvera toujours un système esthétique pour justifier a posteriori un jugement qui reflètera toujours l'impression d'un moment.

10. — La critique tend, je crois, à une plus grande aide au spectateur, en même temps qu'à faire admettre l'inévitable évolution du cinéma. Les moyens restent *le caractère* d'imprimerie. Quant à dire qu'elle évolue dans ses influences, il est difficile de le dire. En a-t-elle lorsqu'elle favorise *le snobisme ?* Quand elle louange un film excellent qui marche ? Quand elle tire à boulets rouges sur un film qui marche *également ? Certes, elle permet* aujourd'hui à certains films, sinon de faire une carrière, du moins d'être présentés *dans les salles d'art* et d'essai.

11. — Non. Ni d'ailleurs dans cinq ou vingt ans.

12. — Sans la critique, est-ce que Resnais aurait fait un film après **Hiroshima ?**

13. — Quand *le critique est* intelligent et que son opinion est justifiée autrement que par l'emploi du dictionnaire des citations, ou le *désir d'épater la fille de sa* concierge, le problème de droite et de gauche ne se pose pas. Cela dit, je crois discerner une différence entre ***Aspects de la France*** et **Les Lettres Françaises,** entre le **Canard enchaîné** et les **Cahiers,** dans la façon, non de juger, mais de concevoir la *critique.*

14. — Le nombre des mensuels de cinéma étant très réduit, il serait dommage que les **Cahiers** n'existent pas.

JACQUES ANDRE

(Le Midi Libre)

1. — Il ne me semble pas que « dans la Presse », la critique de cinéma fasse figure de parente pauvre. Mais la façon d'utiliser cette place ne varie-t-elle pas nécessairement en fonction du genre de publication à laquelle on appartient, mensuelle, hebdomadaire ou quotidienne ?

Appartenant à un quotidien, et à *un quotidien de province,* c'est-à-dire ayant affaire à un public qui voit les films à son heure et non à l'heure de Paris, je m'efforce, compte tenu *de la place* très satisfaisante qui est accordée à la rubrique cinéma dans les pages locales, de donner des critiques aussi argumentées que possible pour les films qui les suscitent, mais, par ailleurs, j'assume une tâche

de pure information pour les autres films sur lesquels les lecteurs veulent, aussi bien, être renseignés.

2. — Dans la mesure où il s'agit d'une activité critique, le problème m'apparaît identique quel qu'en soit l'objet.

Dans aucun des cas, il ne s'agit d'une spécialisation fermée où l'on entrerait par la porte étroite d'une école, d'une instruction précise et particulière. Il s'agit d'une spécialisation ouverte. A telle enseigne qu'un « non spécialiste » pourra écrire sur un roman, sur un film, sur un tableau, un excellent texte critique (à commencer par ceux qui ont de la chose une pratique effective).

Cela dit, la critique de cinéma est un métier : on se spécialise par la nécessité de l'emploi.

3. — Il y a un rapport étroit entre « les goûts du public » et « l'esprit d'un journal », une réaction circulaire s'établissant entre n'importe quel journal et les gens qui le lisent.

La réponse à votre question consiste à définir ce que l'on doit entendre par « tenir compte de ».

Dans le cadre d'une expérience personnelle, je sais que lorsque j'écris, je garde toujours la visée du public auquel je m'adresse. Les gens qui me lisent n'ont ni les mêmes idées, ni les mêmes métiers, ni les mêmes cadres de vie, ni les mêmes revenus, etc. Un article réussi pour moi est un article qui peut être lu efficacement par tous — non pas adopté, mais entendu par tous.

Il ne s'agit pas de substituer à ses opinions personnelles celles que l'on supputerait être celles du public. La chose est d'ailleurs impossible dans mon cas, puisque je ne me trouverais alors en accord avec Pierre que pour être en désaccord avec Jean.

Il s'agit d'exposer ce que l'on pense, en donnant ses raisons d'une manière aussi recevable par tous que possible.

Au moment où j'écris ces lignes, je me rends compte qu'on pourra traiter ce comportement de mythique. C'est pourtant ce mythe que, quotidiennement pour la TV, hebdomadairement pour le cinéma, je tente de réaliser.

4. — La première vision a sans doute le privilège de la fraîcheur, mais on ne saurait ériger ce privilège en principe et s'en tenir toujours en tout à cette première impression.

Dès qu'il s'agit d'une œuvre importante, on a envie de la motiver, de la creuser, de l'approfondir. Il y a aussi les cas où l'on n'est pas en état de juste réceptivité. Le critique est méfiant, et d'abord envers lui-même.

5. — Pour la raison qui me fait placer au premier rang des qualités du critique la fréquentation du cinéma — passé aussi bien que présent.

6. — Cette qualité nettement détachée, je retiendrai le talent d'écrivain comme une condition sine qua non et une chose qui s'acquiert par l'exercice — la culture générale comme une chose qu'entraîne nécessairement la vraie culture cinématographique. Mais je mettrai en second plan, tout de suite après la fréquentation du cinéma, la connaissance approfondie de la technique cinématographique en y ajoutant la connaissance approfondie de la production cinématographique qui m'apparaît, elle, essentielle.

Le reproche le plus grave que l'on puisse faire aux **Cahiers du Cinéma**, c'est d'avoir négligé d'éclairer leurs lecteurs sur les conditions dans lesquelles se fait effectivement le Cinéma.

7. — Ni plus ni moins.

8. — Ni plus ni moins.

9. — La critique impressionniste est une position illusoire.

Sans doute le critique doit-il se défendre de la tentation copernicienne qui consiste à faire tourner l'œuvre autour de lui, au lieu de tourner autour de l'œuvre.

Mais le critique est doué de mémoire. Il n'est pas une table rase ou une cire sur laquelle chaque film laisserait son empreinte juxtaposée à celle qu'aurait laissée un autre film. L'usage du cinéma, d'ailleurs, ne suffit-il pas à éveiller chez le simple spectateur le goût et le sens critique ?

10 à 14. — Le fait fondamental qui a pesé sur l'évolution incontestable de la Critique depuis la Libération, c'est la constitution du musée imaginaire du cinéma, de la Cinémathèque. Bon gré, mal gré, l'œuvre cinématographique nous apparaît comme s'inscrivant dans l'Histoire du Cinéma. Dans sa plus haute ambition, la Critique cinématographique cherche à dévoiler, à travers une immense et hétéroclite production de l'industrie de la pellicule, ce qui est sa raison d'être : le septième art.

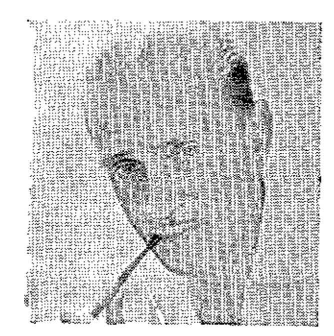
Il ne s'agit pas d'ailleurs pour le critique de cinéma d'avoir l'intention qui ne serait qu'une prétention, de porter sur l'œuvre un jugement éternel valable en tout temps, de constituer, lui et non la suite des temps, le Panthéon imaginaire. Sans doute aussi, quand je vois un film, je me demande « qu'en retiendra-t-on dans dix ans ? » Mais c'est une question qui ouvre sur le vide de l'avenir, à laquelle on est bien incapable de répondre. Elle exprime seulement la méfiance vis-à-vis du snobisme et de l'obstacle qu'il dresse pour le jugement sain et positif.

Le rôle de la Critique, c'est de saisir dans le cinéma qui se fait devant elle le vif de ce cinéma, ce qui, sans effacer le cinéma d'hier, le dépasse d'une certaine manière.

Dans la même ligne, je ne crois pas que l'incontestable prise de conscience esthétique qui s'est produite corresponde à « un effacement de l'éthique. » Sans doute, il y a eu des erreurs de jugement dans la critique consistant à considérer comme un grand film, un film dont le scénario avait une valeur « humaine ». C'est vrai qu'aimer le cinéma, c'est d'abord aimer les beaux films et non les belles histoires (comme aimer la peinture c'est aimer les beaux tableaux et non les beaux couchers de soleil, Malraux dixit).

Mais contrairement à ce que j'ai senti ou cru sentir chez certains rédacteurs des **Cahiers**, l'éthique ne s'efface pas devant l'esthétique. Un bon scénario ne donne pas nécessairement un bon film, mais il n'y a pas de grand film sans un vrai contenu, si indissociable que soit ce contenu d'avec la forme où il s'exprime.

MICHEL AUBRIANT
(Paris-Presse)



1. — La France compte quarante millions de critiques de cinéma en puissance et dix mille en exercice. Ouvrez au hasard n'importe quelle publication. **Nudisme et Santé ? La Vie des Pavillons ? Le Courrier du meuble ?** Vous y trouverez à coup sûr une rubrique de cinéma. Il y a toujours à caser quelque nièce (qui n'a pas réussi à passer son bachot).

2. — Bien sûr, il serait préférable de confier la critique de cinéma à des journalistes ou des écri-

vains aussi « compétents » — *je n'aime pas le mot « spécialisés »* — que les critiques tauromachiques ou gastronomiques. (Je vous laisse les littéraires.) *Mais allez donc expliquer cela aux directeurs de journaux !*

3. — Si je connaissais les goûts du public, j'aurais fait fortune depuis belle lurette. Dans le commerce, l'édition ou le cinéma. Et puis, quel public ? Le mien, le vôtre ou l'autre ? Le mien me fiche une paix royale. Quelques lettres d'insultes par ci, par là. Quant à l'esprit du journal ? Si j'étais malhonnête, je vous dirais que je n'en tiens aucun compte. Simplement, j'essaie de ne pas me *laisser aveugler.*

4. — Cela dépend des œuvres et des tempéraments. Il est évident qu'il faut revoir plusieurs fois **Marienbad.** En revanche, une seule vision de n'importe quel Litvak suffit pour se persuader que c'est un film exécrable. Et puis, il y a des gens qui pigent très vite et d'autres plus lentement

5. — Voir un film, sans arrière-pensée, pour le seul plaisir : et même si ce film n'est pas bon, je lui trouve du charme. Comme j'ai la plume paresseuse, j'aime le cinéma buissonnier.

6. — L'important, c'est d'être lu, donc d'être lisible. Ne pas trop se *prendre au sérieux. Si l'on a la* culture solide, ne point en assommer le lecteur — puisque aussi bien l'on n'écrit pas seulement pour épater *les confrères. Etre disponible, sincère,* ouvert même à ce qui vous rebrousse. Il va de soi qu'il faut (aussi) avoir fréquenté le cinéma. La *connaissance approfondie* de la cuisine n'est pas indispensable. Savez-vous ce qu'est une anacoluthe ?

7. — La plupart des critiques se copiant entre eux, l'accord me semble moins enrichissant que le désaccord. Le désaccord est fécond, dans la mesure où il provoque controverses, polémiques, mises au point et même batailles rangées, avivant la curiosité du public.

8. — Et pourquoi seraient-ils plus difficiles à établir, ces critères ? Parce que le cinéma est universel et que le spectateur ne l'est pas ? Parce que nous sommes quarante millions de critiques en France, tous dépositaires d'une vérité unique ? Parce qu'il nous manque encore la caution d'un Sainte-Beuve ou d'un Taine, qui aurait étalonné les cinéastes d'autrefois ?

9. — Je collabore à un quotidien. J'écris — à chaud — mes cinq ou six articles par semaine. Il faut frapper vite. Je n'ai guère le temps *de me préoccuper de « système »,* et c'est bien ainsi. Mais j'aime, en revanche, à trouver dans un hebdomadaire ou une revue des *perspectives moins* brouillonnes, des références à un ordre, une analyse qui ne repose point sur la seule humeur.

10. — La critique a fatalement évolué, puisque le cinéma *évolue.* Dans ses buts : elle cherche moins à convaincre le spectateur qu'à infléchir le cours de la production. Dans ses moyens : *elle a renoncé* aux mouvements de menton des précurseurs. Elle vise à être efficace. Dans ses influences : nous avons vu *tant de films, lu tant de livres que* ne connaissaient pas un Delluc ou un Canudo (lesquels n'exercent plus aucune influence).

11. — Heu...

12. — Dans la mesure où les critiques, eux aussi, ont fait des films.

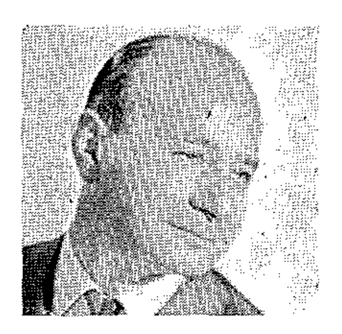
13. — Disons que *la critique de* droite disparaît — il n'existe pas aujourd'hui d'homologue d'un Vinneuil ou d'un Brasillach — et que *la critique de gauche jette du lest.* Cet effacement de l'éthique est fatal puisqu'une éthique tend à l'emporter sur une autre éthique. Pro*grès dans la mesure où le cinéaste* n'est plus seulement jugé sur ses appartenances ou ses intentions

14. — Vous avez donné mauvaise conscience à la critique traditionnelle et réhabilité le pragmatisme. Mais il ne faudrait pas en abuser.

RAYMOND BARKAN

(Le Progrès de Lyon, R.T.F.,

Cinéma 61, Ciné-Amateur)



1. — Oui, il est incontestable que la plupart des journaux, qu'il s'agisse de quotidiens, d'hebdomadaires ou de revues, accordent beaucoup d' « espace » et de « considération » à la critique de cinéma. Mais il est vrai aussi, hélas, que dans certains cas, surtout concernant des quotidiens que je ne veux pas nommer, le mot « critique » doit être placé entre guillemets.

2. — Il va sans dire *qu'émettre* des jugements sur le cinéma ne saurait être le fait que de gens « spécialisés ». A moins, bien sûr, qu'on *ne se trouve en présence de quelque* Baudelaire de la critique de films ! J'entends par spécialisation à la fois une sensibilité proprement *cinématographique, une connaissance réelle* et approfondie de l'art filmique, un respect de la fonction de critique et au premier chef — quelle lapalis*sade ! — l'amour* du cinéma ! J'ajouterai que dans la mesure où l'on peut tenir cette critique pour un « métier », ce métier n'est pas de tout repos : il exige de gros efforts de pensée et d'écriture, l'honnêteté envers soi-même et le public qui consiste à prendre le risque de « se tromper », une information constante de l'esthétique, la technique et l'économie du cinéma, et aussi, naturellement, une perpétuelle remise en question de l'attitude même du critique en face de l'acte critique.

3. — A) Si tenir compte des goûts *du public équivaut à compo*ser avec l'inculture, la vulgarité et la paresse d'esprit, un tel compromis équivaut à une « trahison ». *Il s'agit plus exactement* d'établir un minimum de « communication » avec les lecteurs auxquels on s'adresse. A partir du moment où le *critique adapte* son vocabulaire au niveau de culture des gens qui le lisent et où il explicite clairement ses adhésions, ses réserves, ses refus — même en face du film le plus bassement « commercial » — il est impossible que cette communication ne s'établisse pas.

B) Bien entendu, *l'esprit n'est pas* le même au **Canard enchaîné,** au **Parisien libéré,** à **La Croix,** au **Figaro,** à **L'Humanité,** à **L'Express** et aux **Cahiers du Cinéma.** *Ou bien le* critique partage les idées et le ton de la « maison » et il s'y conforme automatiquement. Ou bien il écrit là où *il peut et il se fait* une règle intellectuelle de n'être fidèle qu'à son propre esprit. Mettons que ce soit là ma position !

4. — Le critique cinématographique se trouve à cet égard dans la même situation que le critique théâtral, littéraire ou musical. La « sportivité » de son métier est *précisément* qu'il doit être capable de se prononcer à l'issue d'une seule vision d'un film. Bien qu'il puisse approfondir son jugement *en revoyant* une œuvre, il me paraît fort pos-

sible — heureusement! — de prendre la juste mesure d'un film après une seule vision. Je dirai en passant que la tendance de certains de mes confrères à revoir successivement dix fois une œuvre pour mieux y voir clair dans leurs jugements me paraît confiner à la manie !

5. — C'est un peu comme si l'on demandait s'il importe à un critique littéraire de ne lire que les seuls romans dont il a à rendre compte. Bien entendu, un critique cinématographique doit aller voir sans exception tous les films qui lui semblent présenter quelque intérêt. Malheureusement, le chroniqueur de quotidien est obligé de voir et de commenter des productions qui ne relèvent pas de la critique « artistique ».

6. — En dehors de cet amour du cinéma déjà mentionné, les deux premières qualités indispensables à un critique sont (et je les place presque sur le même plan) : avoir beaucoup fréquenté le cinéma et posséder une forte culture générale. Il va de soi qu'écrire convenablement est nécessaire et que, si notre exégète du cinéma témoigne par surcroît d'un certain talent journalistique, voire littéraire, ses articles gagneront en efficacité et en agrément. Quant à connaître ou non à fond la « technique », je pense qu'un critique incapable de discerner la contribution d'un plan fixe, d'un panoramique à la grue ou d'un cadrage à l'impression générale qu'il tire d'un film, serait inférieur à sa fonction. Ceci dit, à moins de s'adresser exclusivement à une audience de techniciens, une insistance délibérément systématique dans ce domaine éloigne de la « bonne critique ». Mais un fléau me paraît actuellement sévir dans la critique de cinéma. Je ne parle pas de cet « humour » et de ce « brillant » journalistique qui, depuis de longues années déjà, vont de pair avec des jugements à l'emporte-pièce dans les articles de nombre de confrères doués, par ailleurs, d'une véritable sensibilité cinématographique. Je parle de cette atterrante invasion de la critique par des hommes de littérature totalement imperméables au cinéma et dont les considérations ignares s'étalent dans des hebdomadaires et des revues de premier rang. Cet envahissement de la critique par la plus crasse incompétence est d'autant plus dangereuse qu'elle est souvent le fait d'écrivains au nom prestigieux qui savent formuler avec un grand bonheur d'écriture les appréciations les plus ineptes. Très redoutable me paraît aussi un certain « amateurisme » au nom duquel n'importe quel quidam s'arroge le droit de trancher du beau et du laid dans le cinéma. Un cas véritablement limite nous a été fourni récemment dans **France Observateur** par deux articles à propos de **La Fille aux yeux d'or** et **L'Année dernière à Marienbad** où la provocante et suffisante imcompétence confinaient à l'obscénité!

7. — Est-il vraiment indispensable de parvenir à un accord sur un film? Dans un monde où nous vivons dans le relatif, comment atteindre à l'absolu dans la définition du beau esthétique ? La Joconde ne suscite-t-elle pas presque autant de ricanements que les tableaux de Dali ? En dépit de la divergence irréductible des goûts, un effort vers la concordance des jugements est, cependant, parfaitement concevable. Il y a « métamorphose des formes » au cinéma comme en peinture. Et le rationnel se mêle à l'irrationnel dans l'histoire des successifs « paliers esthétiques » du cinéma. Une critique digne de ce nom doit être autant tentative d'élucidation par la raison qu'appréhension instinctive par la sensibilité. On peut « apprendre » à aimer Resnais et Antonioni, comme on peut « apprendre » à aimer Paul Klee ou Picasso !

8. — Là encore, cet horrible mot de « critère » achoppe contre ce qu'il y a d' « impondérable » dans le beau artistique. Pour ne pas éluder la question, disons que la critique de cinéma est apparemment plus « complexe » que les autres. En raison, surtout, de la multiplicité des éléments mécaniques, chimiques, optiques, esthétiques, humains, qui interviennent dans la réalisation d'un film, et aussi du caractère « totalitaire » que revêt la saisie du monde par la caméra. Juger à la fois le scénario, le décor, la photographie, l'interprétation, la mise en scène d'un film et situer au surplus l'œuvre dans un contexte psychologique, sociologique ou métaphysique est évidemment assez compliqué ! Mais je ne jurerais pas qu'il soit tellement plus facile de critiquer la littérature, le théâtre, la peinture ou la musique!

9. — Tout système esthétique est acceptable à condition que le critique ne s'en fasse pas un système. Une théorie esthétique, oui, mais en admettant à l'avance sa relativité et en s'en faisant même un tremplin pour la dépasser, voire la détruire. Je n'ai de préjugé contre aucune attitude critique. Il y a chez certains un « flair », un jugement « au pifomètre » qui suscitent parfois des opinions plus sûres que celles de nos « théoriciens » les plus bardés de « connaissances » esthétiques.

10. — Il est indéniable que, depuis ses origines, la critique de cinéma vise à son propre approfondissement. Cette enquête en est une preuve. A tous ses niveaux, elle devient plus cultivée, plus scrupuleuse, plus intelligente. La complication croissante du cinéma l'oblige à s'informer continuellement des « mutations » qui surviennent dans sa technique et son esthétique. Les monographies consacrées aux cinéastes, les fiches filmographiques se multiplient. Je n'oserai pas prétendre pour autant que la « valeur absolue » de la critique ait augmenté depuis Louis Delluc et Moussinac. Même lorsqu'elle en était à son stade « primitif », **La Passion de Jeanne d'Arc, Intolérance, Potemkine** et Harry Langdon n'ont pas été plus mésestimés ou ignorés qu'aujourd'hui **Citizen Kane, Lola Montès** ou **Les Vacances de Monsieur Hulot.** La dialectique des rapports entre l'évolution du cinéma et celle de la critique ne serait-elle pas, au reste, passionnante à étudier? L'élargissement de l'influence de la critique ne fait aucun doute, encore qu'elle se cantonne trop aux milieux intellectuels. Ecrire sur les films et le cinéma est devenu un exercice de l'esprit de plus en plus pratiqué. Et je sais des articles publiés dans de modestes « bulletins » qui n'ont rien à envier pour la pertinence et l'acuité de pensée à ceux de nos plus réputés « professionnels » !

11. — La question est plutôt oiseuse. Même si je ne me demande pas ce qui restera du film dans dix ans, mon rôle de critique est d'essayer de parvenir à un jugement qui situe la valeur de l'œuvre dans l' « absolu ».

12. — Même si les cinéastes voulaient tenir compte des réactions de la critique, les « impératifs » actuels de la production (je ne parle pas de la Russie et des démocraties populaires) le leur interdiraient. Imagine-t-on, au reste, Henri Decoin, Denys de La Patellière, Henri Verneuil, Gilles Grangier ou Jean Delannoy changeant d'inspiration ou de manière pour complaire à la critique? Certes, Renoir, Clément, Rossellini, Antonioni ou Bergman (et jadis Becker) prennent parfois une conscience plus aiguë de leur personnalité et de leurs « ambiguïtés », en lisant ce qu'on écrit sur leurs films, mais je doute fort qu'un véritable auteur cinématographique ait jamais été radicalement influencé par la critique. Situons à part le cas (hénaurme !) de toute (ou presque) l'équipe des **Cahiers du Cinéma** in-

carnant dans des films ses positions critiques et orchestrant sa publicité dans la revue elle-même et avec l'aide de quelques journalistes excités par la « mythologie » de la « nouvelle vague » !

13. — Je n'ai pas l'impression que la distinction entre critique « de droite » et critique « de gauche » tende à s'effacer. On ne peut empêcher les gens de réagir en fonction de leurs idéologies et de leurs morales. Mais au moins, certains (est-ce *tellement nouveau ?*), s'efforcent-ils d'analyser équitablement l'esthétique, même lorsqu'ils exècrent le contenu intellectuel. Comme pour bien d'autres problèmes d'ailleurs, il est vain de chercher une réponse absolue à celui des rapports entre l' « idéologie » et l'art. A chacun de fixer son attitude personnelle. En ce qui me *concerne, j'estime* que l'acte critique implique à la fois une notion lucide de la situation de l'art dans la hiérarchie des valeurs et une volonté de dépassement de soi-même à partir de laquelle un critique doit être en mesure d'apprécier, voire d'aimer un film que son subjectivisme politique, moral ou religieux refuse. Ceci dit, *un critique qui prétendrait* être intégralement « objectif » serait un imbécile ou un farceur !

14. — Les **Cahiers du Cinéma ?** *Une sorte d'excroissance intellectuelle* morbide poussée sur l'épiderme de la critique. Impossible d'en parler avec sang-froid et objectivité ! On les abhorre ou on les adore ! Pour ma part..., mettons que je les déteste délicieusement ! A leur passif, une dose incroyable de parti pris, d'intolérance, de gratuite impertinence, de *naïvement orgueilleuse provocation,* une propension au délire esthétique et métaphysique, un maniérisme d'écriture de petit maître, une terminologie prétentieusement absconse, une tendance à se « pousser en avant » dans chaque article et à vouloir être plus intelligent que le cinéma lui-même !

A leur actif, un amour-fou du cinéma qui ne se montre pas toujours aussi fou que cela, une culture et une compétence cinématographiques incontestables, *une dictatoriale* et aberrante « politique des auteurs » qui a eu le mérite de contraindre certains critiques à ouvrir les yeux sur des auteurs mal connus ou méconnus, une sotte tendance à réduire le cinéma à la seule « mise en scène » qui a néanmoins obligé pas mal de confrères à se rendre compte de cette évidence *qu'une certaine* structure du découpage, les panoramiques, les cadrages, les travellings font corps avec le cinéma et que critiquer un film sans entrer dans le détail de son esthétique et de sa technique équivaut à rendre compte d'un livre en ignorant son écriture. A leur actif également, en contrepartie de trop d'articles d'une époustouflante illisibilité, une série de remarquables et irremplaçables entretiens avec les plus grands cinéastes de ce temps !

Dois-je avouer que je pardonne volontiers à certains des collaborateurs des **Cahiers du Cinéma** leurs travers les plus irritants pour avoir eu le talent et le « culot » de tourner des films selon leur cœur (si discutables que m'apparaissent quelques-uns de ces films) ? En bref, ces **Cahiers du Cinéma** qui ont autant *stimulé que perverti la critique,* il eût fallu les inventer s'ils n'avaient pas existé !

JEAN DE BARONCELLI

(Le Monde)

1. — Cette place, qui s'est élargie depuis quelques années, me paraît aujourd'hui équitable.

2. — Il n'est jamais inutile de savoir de quoi on parle.

3. — Je tiens compte — et dans une mesure importante — non pas des goûts du public en général, mais de ce que je crois savoir des goûts de ce public restreint que constituent les lecteurs de mon journal.

4. — Cela dépend évidemment des films. Il en est dont on a « fait le tour » au bout d'une demi-heure de projection. Il en est dont on hésite à parler sans les avoir revus. Il en *est enfin qu'il faut absolument revoir,* ne serait-ce que pour aider le spectateur à profiter pleinement de son unique vision.

5. — *C'est utile* et c'est normal dans la perspective de la réponse n° 2.

6. — Culture générale, fréquentation des *salles, talent de journaliste,* connaissances techniques.

7. — Je ne le pense pas.

8. — La seule difficulté est de maintenir dans son jugement un juste équilibre entre ses propres exigences esthétiques et ce que l'on sait des servitudes commerciales du cinéma.

9. — Il est souvent utile (et parfois divinement commode) de s'appuyer sur un « système esthétique ». Mais ce « système » ne doit jamais *être à ce point rigide* qu'il risque de dénaturer et de falsifier ce que vous appelez « l'impression du moment ». Je suis hostile à toute forme d'autodictature intellectuelle. Pour prendre un exemple concret, je partage entièrement ce *qu'écrivait naguère* Bazin à propos de la « politique des auteurs ».

10. — Je crois que la critique de cinéma a évolué dans la mesure où l'importance sociologique du cinéma s'est elle-même accrue.

11. — Quand je vois **Marienbad,** oui. Quand je vois **Le Cave se rebiffe,** non.

12. — La critique a une influence sur le cinéma lui-même, dans la mesure où elle aide les spectateurs à prendre conscience de ce qu'ils sont en droit d'attendre de ce cinéma.

13. — Rien de plus dangereux et souvent rien de plus grotesque (dans ses conséquences) que cette intrusion de l'éthique dans l'esthétique, quand elle est délibérée. Il n'en est pas *moins certain que nous ne jugeons* jamais dans l'absolu et que des facteurs plus ou moins conscients et étrangers au pur « fait » cinématographique interviennent dans nos opinions critiques. La sensibilité politique est un de ces facteurs. Elle peut s'exercer dans certaines circonstances. L'art cinématographique *n'est plus alors qu'un prétexte.*

14. — Puisque nous venons de parler de politique, gardons-en la terminologie. L'équipe des **Cahiers du Cinéma** est une *équipe de « militants* ». Ces militants se sont fait une certaine idée de ce que doit être le cinéma, comme d'autres se font une certaine idée de ce que doit être la société. Ils défendent leur idéal avec passion, virulence et démesure. Ils honorent leurs grands hommes et vouent les autres aux gémonies sans se *soucier de cette notion bourgeoise* qui s'appelle l'équité. Comme beaucoup de théoriciens, il leur arrive de s'exprimer dans un charabia auquel ils se laissent parfois prendre eux-mêmes. Mais ces défauts ne sont au fond que des défauts mineurs. Ce qui compte avant tout, c'est l'enthousiasme qui les anime, un enthou*siasme contagieux, qui a fait* boule de neige et contribue, pour une bonne part, à développer, même chez les Infidèles, l'amour et l'intelligence du cinéma. J'ajouterai que quelques-uns d'entre eux ont réussi récemment à s'emparer du pouvoir et à former, sous le nom de « nouvelle vague », un ministère de salut public dont plu*sieurs réalisations furent remarquables.* Ce ministère a malheureusement tellement proliféré qu'il échappe maintenant aux militants de base. Les résultats acquis n'en sont pas moins irréversibles. Résumons-nous : le bilan est positif. On doit aux **Cahiers du Cinéma** de bons moments de franche rigolade, quelques-uns des

meilleurs textes qui aient été écrits sur le cinéma et une dizaine d'excellents films.

ROBERT BENAYOUN

(Positif)

1. — La place qu'accorde la presse à la critique de cinéma serait amplement suffisante si elle ne se manifestait le plus souvent au détriment de ses moyens. On autorise le critique à tenir une chronique des films en cours, on le laisse rarement libre de pratiquer une politique, de tenir des paris, de promouvoir des théories, de se lancer dans une polémique. (Par contre, les responsables d'une page littéraire sont investis de pleins pouvoirs). Lorsqu'il s'agit de faire scandale, et c'est toujours pour les plus mauvaises raisons, les rédacteurs préfèrent inviter à grand fracas quelque Goncourt grincheux à assassiner le cinéma, ce qui ravit tout le monde et ne résout rien. Pour ces raisons, et pour d'autres encore, les revues spécialisées sont devenues, et c'est dommage, le seul refuge des vrais critiques.

2. — La critique ne doit pas être didactique, mais faire œuvre de création. Si le critique n'a aucune idée générale ou particulière sur le cinéma, s'il n'a pas une position précise sur les écoles en présence, s'il se refuse à élucider les énigmes que pose la création filmique, s'il préfère au lyrisme et à l'engagement personnel une attitude de prudente objectivité, qu'il ait ou non fait des études de filmologie, réalisé jadis un court métrage sur l'ostréiculture, je le tiens pour un imposteur. Il ne doit pas s'adresser exclusivement aux gens de cinéma, écrire pour se faire une place éventuelle auprès des producteurs : on lui demande d'exercer son imagination et ses facultés d'analyse en face d'une œuvre qui se trouve être un film.

D'autre part, je trouve d'une révoltante facilité la politique qui consiste de la part de certains rédacteurs à confier la rubrique des films à des gens qui préférablement ont une sainte horreur du cinéma. Je tiens la critique négative, ronchonne ou systématiquement persiflante pour une forme anachronique du rond-de-jambe littéraire. Exemple : André Ferrier.

3. — Je n'écrirai jamais dans un périodique dont je récuserais l'esprit. Je tiens à m'exprimer en terre amie, sans redouter les voisinages dégradants. Ecrivant donc a priori dans un organe qui m'est idéologiquement familier, j'ai l'habitude de réclamer (et d'obtenir) la plus entière liberté. J'essaie de ne pas verser dans le jargon professionnel, avec ce qu'il comporte de caricatural, mais j'ai besoin de me lancer, lorsqu'il le faut, dans le délire d'interprétation. Je ne tiens aucun compte de la notion de popularité accordée par le public à certains genres, certains auteurs, ou certains interprètes. Le public n'a pas besoin qu'on défende ses goûts : une industrie entière s'y emploie. Mais il veut, plus souvent qu'on ne croit, savoir où on le mène.

4. — Certains films comme **Nazarin, l'Avventura, Marienbad,** ont une vertu de choc si décisive qu'un critique doit absolument pouvoir les diagnostiquer à première vision. C'est mon vice le plus chéri que de coincer mes confrères les plus illustres à la sortie d'un film, en festival, et d'apprécier l'élégance de leurs échappatoires. J'admets qu'une analyse approfondie nécessite souvent plusieurs visions, mais un critique de quotidien ou d'hebdomadaire devrait pouvoir écrire deux articles : le premier, généralement en marge d'une compétition, pour prendre position sans équivoque, le second au moment de la sortie commerciale pour développer les réflexions ou théories que lui inspire le film. Je suis farouchement pour l'exégèse, que la plupart des critiques en renom redoutent comme la peste, parce qu'elle leur réclame un minimum d'apport individuel.

5. — Je suis persuadé qu'il faut voir tous les films sortants, même mineurs, ils sont tous instructifs à un degré quelconque, et reflètent des lignes de force révélatrices de ce qui naît, comme de ce qui meurt, dans le cinéma. D'ailleurs, j'attends du cinéma qu'il me dispense régulièrement l'inattendu. A tout le moins, on peut compter sur ce fameux quart d'heure dont parlait Man Ray.

6. — Avoir une culture générale : s'il n'est pas à même de se faire comprendre, où est le critique ? Avoir beaucoup fréquenté le cinéma (c'est vraiment la moindre des choses). Avoir un talent d'écrivain ou de journaliste (on touche ici à la question du « charme » ou des atouts individuels). Une connaissance approfondie de la technique me paraît inutile, et souvent constituera un handicap. Ainsi Truffaut, depuis qu'il est passé derrière la caméra, avoue-t-il une grande indulgence envers certains produits de fabrication moyenne qu'il eût naguère, et avec raison, démolis. Je tiens que le critique doit se taire, dès qu'il passe dans le rang des cinéastes professionnels de long métrage. Il a, dans une certaine mesure, perdu sa liberté de jugement. Le témoignage écrit d'un cinéaste sur un autre cinéaste appartient à la littérature de pure fiction.

7. — L'accord sur un film est généralement impossible à réaliser entre des amis intimes ayant les mêmes idées politiques, littéraires ou artistiques. Je crois donc qu'il faut renoncer à être d'accord, sinon par hasard, avec d'autres critiques, et fonder un système positif sur la polémique qui devrait suivre chaque exclusivité notable. Les divergences d'opinion sont passionnantes et constituent un enrichissement de chaque jour. Le lecteur doit apprendre à devenir pirandellien, et à jauger un film selon les multiples visages que lui prête la critique.

8. — Je pense que, devant un film, le subjectif est roi, que l'humeur, la mauvaise foi et l'hallucination y jouent un rôle primordial, et qu'il n'est pas un seul critique honnête qui n'ait à plusieurs reprises été surpris, déçu, ou mystifié par un film dont il croyait pouvoir juger a priori. Devant ce challenge, les critères doivent se faire plus souples. Un seul subsiste, à mon avis, c'est celui de l'imagination.

9. — Le critique doit se laisser aller à un mouvement immédiat, lors de la projection, se faire « bon public », puis, au cours d'une phase de réflexion (éclairée ou non par une vision ultérieure), approfondir ou rectifier son jugement. Généralement, la théorie qu'il affectionne, si elle vaut quelque chose, se trouvera vérifiée. Sinon, qu'il l'abandonne. Chaque film est le test des théories individuelles.

10. — La critique n'a pas évolué, bien que son public se soit considérablement étendu. Elle continue à faire valoir l'ukase, l'affirmation gratuite, le charabia technique, la fine allusion, la référence perpétuelle au cercle intime des neveux ou cousins de

la pensée. Elle n'a pas non plus pris d'importance quant à son emprise sur le lecteur. L'abus des formules a cessé d'impressionner. Je crois que la critique, après les surenchères de la nouvelle vague, a perdu toute possibilité réelle d'influencer la production. Par contre, elle a établi une notion aujourd'hui évidente : celle que tout critique cache un réalisateur velléitaire. Le test du critique, c'est à *présent la réalisation. Mais* je refuse d'imaginer ce que serait un cinéma entièrement réalisé par des critiques.

11. — Je me demande toujours ce qu'on en retiendra dans dix ans. Dans le cas de Godard, je me demande ce qu'on en retiendra dans deux ans, et d'ailleurs, je le sais. C'est le critère parfait, lorsqu'il s'agit de situer le film de maniérisme, le film à la mode, ce fragile produit des campagnes de presse et des corporatifs.

12. — La critique a toujours été devancée par le cinéma. L'actuel triomphe du film ésotérique, de type **L'Avventura** ou **Marienbad**, a déjoué *tous les pronostics de nos pontifes.* La critique a toujours sous-estimé le public qui vient, dans les trois dernières années, de lui donner une leçon magistrale d'intuition et de perception. Elle tente désespérément de se remettre dans le bain, mais il est visible qu'elle ne comprend pas encore les raisons de cette promotion soudaine du spectateur. L'enquête entreprise par Baroncelli sur **Marienbad** est le reflet d'un désarroi profond. Je crois à une crise actuelle de la critique, et à un éclatement des routines professionnelles que votre enquête pourra peut-être définir. Plus que jamais, la critique a besoin de faire ses preuves, et de se dédouaner. Je ne connais pas un quotidien, pas un hebdomadaire qui ait été à la hauteur des bouleversements profonds que subit sous nos yeux l'esthétique du cinéma. Il reste à établir, dans le plus bref délai la « réalité » d'une Jeune Critique active et construc*tive, dont paradoxalement le public* lui-même aura créé la demande.

13. — Elle tend de moins en moins à s'effacer. Mais votre question est formulée tendancieusement, lorsqu'elle veut séparer l'éthique de l'esthétique. L'esthétique selon Hegel a toujours été une préoccupation essentielle de la pensée de gauche, et tend, contrairement à ce qui s'opère dans la Nouvelle Vague, à s'associer étroitement avec l'éthique. *Il est bien évident que* Resnais n'appartient pas à la Nouvelle Vague, qu'il précède de loin et contredit totalement (avec Antonioni). Les **Cahiers** ont coutume de nier frivolement l'importance du sujet, mais c'est pratiquement le fond, le contenu intellectuel qu'ils mettent en cause, et que personnellement je défends avec l'insistance qu'on connaît. En fin de course, on voit Godard réaliser des films « à sujet », totalement privés de contenu intellectuel, Resnais, à l'opposé, faire triompher le latent sur l'apparent dont il se joue. Pour moi, tout film appartenant à la soi-disant « école du regard » est l'équivalent d'un sonnet *précieux, d'un portrait de* genre, ou d'une tapisserie fonctionnelle : une fuite totale devant la vie. Il est de plus en plus net que deux genres ennemis de cinéma vont désormais se heurter. Ce serait simpli*fier à l'extrême que de parler d'un* cinéma de droite et d'un cinéma de gauche. Mais j'estime que les opinions politiques (ou l'absence d'opinions politiques) d'un réalisateur ne sont pas étrangères à son esthétique (voir encore Resnais). Il est normal que la critique mette dorénavant les pieds dans le plat.

14. — Sur le plan de la critique, les **Cahiers du Cinéma** ont eu un apport nul. Ils se sont contredits trop souvent. Leurs positions extrêmes (et fort valables) sur Hitchcock, Rossellini, Donen, Huston, Bunuel, Anthony Mann et autres ont reçu tout au long des ans des démentis par trop flagrants pour qu'il soit nécessaire à *un invité de remuer « intra muros »* le couteau dans la plaie. Aucune théorie valable n'en est sortie, aucune tendance précise ne s'y est fait jour. Trois écoles successives de vaticinateurs y ont exercé leurs pou*voirs, annihilant à chaque fois les* thèses précédentes.

Par contre, sur le plan de l'expression immédiate, les **Cahiers** ont incontestablement favorisé l'accession à la mise en scène de plusieurs metteurs en scène de grand talent, comme Philippe de Broca ou Jacques Demy. L'emphase qu'on a toujours placée au 146, Champs-Elysées, sur l'école de la réalisation a abouti à une forme nouvelle de mécénat, *confidentiel et semi-maçonnique, qui* a nettement modifié la situation contemporaine du cinéma français. De ce creuset, sont sortis des films aux styles souvent contradictoires, qui attestent moins d'un esprit réel *que d'une méthode, certes nouvelle.* Hélas, cette méthode, fort limitée, semble déjà avoir fait son temps.

JEAN-LOUIS BORY

(Arts)

1. — Dans tout hebdomadaire ou quotidien normalement constitué, le monde du cinéma occupe autant de place que celui des lettres ou du théâtre. C'est justice. Universitaire, je fais grand cas du cinéma dans mes classes. Littérateur (soyez gentils, n'accablez pas ce mot d'un sens trop péjoratif), j'estime croissante l'importance « littéraire » du cinéma. C'est la raison pour laquelle j'ai accepté de tenir pour un temps la chronique de cinéma dans **Arts** — *et c'est aussi pourquoi je m'y emploie* avec une bonne volonté touchante.

2. — Aussi spécialisés — compte tenu de la rectification suivante : le critique ne discute pas métier entre gens de métier ; il sert d'intermédiaire, et si possible d'éclaireur, entre les gens d'un certain métier et des gens qui ne pratiquent pas ce métier.

3. — Aucun compte.

4. — Plusieurs visions — du moins pour certains films. Le critique doit pouvoir « mieux » voir pour aider le public à « bien » voir.

5. — Indépendamment de tout *masochisme,* il est souvent instructif de voir des navets. Mais quel travail ! Et puis, on peut se tromper, laisser passer un film curieux. Il me semble que devrait jouer entre critiques de cinéma (comme elle joue souvent entre critiques littéraires) une certaine solidarité, X signalant à Y tel spectacle. Mais peut-être cette solidarité joue-t-elle ? Il reste cependant entendu que certains films ne relèvent pas de la critique de cinéma.

6. — Les deux premières qualités me paraissent nécessaires à tout journaliste, qu'il s'occupe de cuisine ou de voyages interstellaires. La troisième qualité ? De même que le critique littéraire doit avoir beaucoup « lu », le critique de cinéma doit avoir beaucoup « vu ». Mais une critique qui ne serait qu'une critique par références n'échapperait pas longtemps au pédantisme et à l'ésotérisme. Je me méfie de toute déformation professionnelle ! Celle du rat de cinémathèque ne risque-t-elle pas d'être aussi desséchante que celle du rat de bibliothèque ? Cela posé, une solide culture cinématographique me paraît indispensable. Quant à la quatrième qualité... Je passe *aux aveux,* je m'offre à vos coups : ma connaissance de la technique cinématographique est tout, sauf profonde. Elle est livresque. Et cela me gêne en effet. Mais je ne pense pas que le *critique doive se laisser obnubiler par* les problèmes purement techniques. Que penseriez-vous d'un critique littéraire qui ne verrait dans un livre que les propositions infinitives ou les conjonctions de coordination ?

Bref, les deux premières qualités étant sous-entendues, c'est la troisième que je classerai comme la plus importante (fréquentation supposant amour).

7. — Oui — si j'en crois mon expérience assez fraîche de critique de cinéma (et le courrier que ça me vaut).

8. — Réponse difficile. Le cinéma s'adresse à toute la sensibilité du spectateur, et pas seulement à sa faculté de compréhension. Il y a aussi que le spectateur de cinéma, isolé par l'obscurité et comme désarmé par le confort des reins réagit plus individuellement qu'ailleurs. Simples suggestions. Il y a sans doute d'autres raisons.

9. — J'ai horreur de tout système, quel qu'il soit. Ce qui n'empêche pas le critique de posséder son « échelle de valeurs ». Quant à l'impression du moment, rien de plus contestable. Le fait de voir un film plusieurs fois peut remédier à ce que la critique impressionniste a de trop déterminé par les conjonctures.

10. — Dans ses buts ? Ils n'ont pas dû changer : lutter pour la dignité esthétique du cinéma, art majeur — c'est-à-dire lutter contre le cinéma - divertissement - du samedi soir ; de même que la critique dramatique lutte contre le théâtre-divertissement - d'après-dîner ou théâtre digestif, et le critique littéraire contre la littérature pour bibliothèque de gare. Défendre un cinéma art majeur, cela signifie aussi défendre un cinéma qui existe indépendamment de la littérature et du théâtre.

Dans ses moyens ? Je ne vois pas très bien ce que vous voulez dire.

Dans ses influences ? Oui : influences croissantes.

11. — Rarement. Je veux dire que ce n'est pas moi qui me pose cette question, c'est le film qui m'impose la réponse. On **sent** l'importance d'un film, même si on ne l'aime pas. Quant à déterminer avec précision ce que la postérité en retiendra, cela me paraît terriblement présomptueux. Dans dix ans...

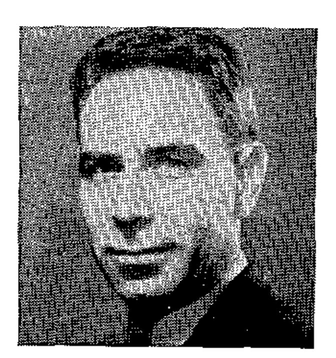
12. — Oui. Je le pense. Je le souhaite. J'aimerais bien.

13. — Horreur de ces étiquettes. Je crains bien, sur ce point, de réagir en affreux bourgeois. A un bon film de droite (?) je préférerais peut-être un bon film de gauche (?). Mais je préférerais à coup sûr un bon film de droite à un mauvais film de gauche. Je n'ai pourtant pas l'impression de réagir en esthète. L'esthétisme qui n'est que cela m'agace prodigieusement les ongles.

14. — Très positif. Les **Cahiers du Cinéma** ont travaillé à donner au cinéma son importance, sa dignité, sa « spécificité ». La preuve de cet apport : le nombre de publications spécialisées qui ont suivi (si je ne me trompe). Critiques (personnelles) : vous donnez parfois un peu trop l'impression d'avoir pour collaborateur Moïse descendant du Sinaï, dans un poing la table des lois, dans l'autre les foudres excommuniantes. J'admire, et j'envie, votre sécurité intellectuelle.

ROGER BOUSSINOT

(Arts)



Avant de répondre au détail de votre questionnaire, et afin d'éclairer mes réponses, je dirai qu'à mon sens la diversité de la Critique est à la fois un fait et une nécessité.

Il y a deux sortes de Critiques : les « Critiques de films » et les « Critiques de Cinéma », et je crois à la nécessité de cette dualité, dans la mesure où nous avons une presse d'information et une presse d'opinion.

Ce que, lecteur, je demande au **Monde** (« Dois-je ou non aller voir ce soir tel film ? ») n'a rien à voir avec ce que je demande à la critique de **Arts** ou des **Cahiers**. En tant que lecteur — j'insiste — deux sortes de critiques me sont nécessaires : celles qui m'informent au jour le jour, et celles qui nourrissent, contredisent, surprennent ou même choquent l'idée que je me fais du cinéma. Critique informative et critique militante.

En tant que critique, — et si l'on veut par vocation, ou par tempérament —, j'appartiens davantage à la seconde catégorie.

Cela dit,

1. — Je tiens pour à peu près satisfaisante la place accordée à l'heure actuelle, dans la Presse française, à la critique de films et de cinéma, surtout si je la compare à celle que l'on accorde si chichement à la Musique (un scandale !). Il n'y a pas de hasard : ce n'est pas l'importance culturelle d'un Art qui détermine la place qu'un directeur de journal lui accorde, mais son importance économique.

Je ne doute pas, toutefois, que si l'industrie cinématographique battait sérieusement de l'aile, la critique serait sacrifiée la première, dans les journaux, et la publicité rédactionnelle la dernière.

2. — Selon le journal — d'information ou d'opinion — la Critique doit être confiée à deux sortes de gens : d'une part à l'informateur qui analyse un film avec le seul souci (utilitaire) que le lecteur puisse se forger une opinion ; d'autre part, à quiconque, « spécialisé » ou non, apporte des idées neuves sur ce qu'est — ou devrait être — le Cinéma.

3. — Critique de cinéma, je ne crois pas à une génération spontanée du goût. Je crois qu'il se forme, au cinéma comme ailleurs. Le « goût du public » est l'enjeu d'une lutte. Ne pas en tenir compte — pour le fortifier ou le combattre — serait vider la critique de son contenu, en tout cas la priver de son but.

... Mais, lecteur, je compose avec les goûts personnels du Critique de films que je lis — goûts que je finis bien par connaître sans son concours, quand bien même il ne les avouerait pas. Et cela ne me gêne point.

4. — Cela dépend du film, de la vitesse à laquelle fonctionnent les cellules grises du Critique, du genre d'étude à laquelle il se livre.

Il existe certains films qu'un « critique de cinéma », après avoir pris connaissance de la fiche technique, n'a aucunement besoin de voir, et qu'un « critique de films » ne voit que par obligation professionnelle.

5. — Je vois souvent des films dont je n'ai pas à rendre compte. Pour mon plaisir, pour mon édification personnelle, pour mieux défendre le cinéma que j'aime ou auquel je crois.

6. — D'un « critique de films » :

L'absence de passion, la clarté de l'expression.

D'un « critique de cinéma » :

La passion alliée — selon son tempérament — à l'esprit de finesse

ou de géométrie. Si sa passion est nourrie par (dans l'ordre) une bonne *culture générale, une excellente connaissance* du « cinéma » (pas obligatoirement des « films »), un style à son service et, — quand cela est nécessaire à sa démonstration, — une connaissance approfondie de la technique, elle n'en a que plus de chances de devenir contagieuse, donc efficace. Dans le meilleur des cas, cette passion peut jeter les bases d'une école cinématographique. La *diversité des écoles, des courants* d'idées, même les plus opposés, est nécessaire, intellectuellement et économiquement, au Cinéma plus qu'à n'importe quel autre Art.

7. — L'accord sur une œuvre n'est ni plus facile ni plus difficile à obtenir dans le cinéma que dans les autres domaines. Mais peut-être faudrait-il préciser : entre qui et qui ? Et quelle sorte d'accord ?

Je tiens l'unanimité pour dangereuse, parce que stérilisante.

8. — Etablir des critères communs, c'est faire des concessions. Le « *critique de films* » peut en faire, en les soulignant. Le « critique de cinéma », s'il en fait, devient un opportuniste.

9. — Si le « critique de cinéma » *n'a pas son système de références* personnel — auquel il se réfère aussi bien que son lecteur —, il perd sa qualité de critique : il devient, pour peu qu'il ait du talent, un aimable « faiseur de billets », un flâneur de la plume. Et très rapidement, ses opinions deviendront suspectes. Au mieux, il amusera (ce n'est pas une condamnation), mais même ses polémiques seront vaines.

Si le « critique de *films* » ne s'autorise pas à avoir un « système esthétique », ses réactions caractérielles en tiendront lieu, pour le lecteur qui déterminera son choix en *accord ou en désaccord* avec elles. C'est un fait d'expérience quotidienne.

10. — La « critique de cinéma » évolue (heureusement) tous les jours « *dans ses buts* », comme vous dites. Cela se manifeste de temps à autre par de bruyantes ruptures passionnelles, et c'est un bien.

Son influence s'est considérablement accrue pendant une certaine période (la vogue des ciné-clubs), dans la mesure où elle a pu contrebalancer les intérêts mercantiles et la médiocrité intellectuelle de ceux qui incluent dans leur budget de production ou de distribution un poste de publicité rédactionnelle.

Cette influence de la critique est actuellement en sérieuse régression.

11. — Nous n'avons pas, hélas, si souvent l'occasion de nous demander, quand nous voyons un film, ce qu'on en retiendra dans dix ans. Mais quand cela se produit, je n'y manque pas.

12. — Indiscutablement. Si, elle *n'en avait eu aucune depuis Louis* Delluc, elle n'existerait déjà plus. Si elle ne devait plus en avoir, c'est que le cinéma français serait déjà mort.

13. — Je répondrai par une autre question : qu'est-ce que l'esthétique sans l'éthique ? On est toujours « de gauche » ou « de droite » par rapport à quelqu'un ou à quelque chose.

14. — Les **Cahiers du Cinéma** ont eu le très grand mérite de se situer délibérément, à une période récente, « à gauche » d'un certain cinéma, conservateur et routinier. Ils courent actuellement le danger de se retrouver « à droite », conservateurs (des positions acquises) et routiniers par rapport à l'évolution actuelle du cinéma dans le monde.

MICHEL CAPDENAC

(Les Lettres Françaises)

1. — *De quelle presse s'agit-il ?* La conception même de la critique varie selon la nature du journal où elle s'exerce. Les quotidiens sont voués à l'information rapide, immédiate, la critique s'y développe — nécessairement — sous une forme lapidaire, impressionniste, souvent superficielle. Cependant le problème n'est pas uniquement qualitatif. Il est de fait que la presse quotidienne, dans la plupart des cas, *traite* encore le cinéma comme une foire et non comme un art. La surface imprimée consacrée aux échos sur la vie privée et publique des vedettes est plus importante que celle accordée à la critique proprement dite — qui se rattrape un peu à l'occasion des Festivals. Quant aux hebdomadaires, littéraires par tradition, ou politico-culturels, ils se contentent généralement d'une *seule chronique*. La vie cinématographique y tient moins de place que la vie littéraire ou artistique. La critique de cinéma y a acquis ses lettres de noblesse, un indéniable droit de cité, mais non point encore la primauté que devrait lui valoir logiquement son importance dans la vie culturelle.

2. — Une réelle qualification me paraît *plus importante qu'une pseudo-spécialisation*. La critique du cinéma implique une nécessaire expérience du journalisme, une connaissance non moins nécessaire de l'histoire et de l'esthétique cinématographique. Un excès de « spécialisation » aboutit souvent au mandarinat, aux chapelles et à leurs dogmes, aux fanatismes et aux snobismes qui font oublier le rôle du cinéma et sa situation dans le *monde réel.*

3. — Flatter les goûts ou les engouements du public relève de la démagogie. Laissons cela aux producteurs et à certains réalisateurs qui *savent en tirer profit. Le critique*, lui, s'il a l'ambition de guider le spectateur, de l'aider dans ses choix, et, sans prétendre à la pédagogie, d'éduquer sa sensibilité, doit savoir, en retour, apprendre du spectateur, connaître ses besoins. Lorsqu'on écrit dans un journal, on tient compte de ses lecteurs éventuels. Il existe un sentiment de responsabilité naturel à l'égard des lecteurs, comme *à l'égard du journal. L'indépendance* d'esprit ne doit jamais signifier absence d'esprit de responsabilité.

4. — Quand on lit un roman, on peut revenir avant de l'analyser d'un point de vue critique, *sur certains passages*, y réfléchir. Le critique de films, s'il en a la possibilité (ce n'est pas toujours le cas lorsqu'on écrit dans un quotidien) ne devrait pas se priver de revoir une œuvre plusieurs fois sous prétexte que le spectateur, lui, ne la verra en principe qu'une fois.

5. — Que penserait-on d'un critique littéraire qui ne connaîtrait de l'histoire et de la vie littéraire que les ouvrages dont il est appelé à rendre compte ? On ne peut exercer valablement la critique cinématographique qu'à la condition de posséder *une vue d'ensemble de la production*, d'autant plus nécessaire que le film est encore plus largement diffusé que le livre.

6. — Il est absurde de vouloir *établir une hiérarchie* entre les diverses qualités énumérées. Leur combinaison me paraît indispensable. Il faut s'efforcer d'y atteindre, en tout état de cause. J'ajouterai, quant à moi, une autre qualité : la sincérité, et un don : l'intuition.

7. — Le cinéma étant un art relativement jeune, les critères de valeur, les repères traditionnels y sont moins évidents, moins implantés dans nos habitudes et nos réactions, par conséquent plus contradictoires. Un film met en œuvre davantage d'éléments et davantage de talents obligatoirement conjugués, qu'un livre qui n'a qu'un seul responsable devant son public. Il est donc naturel, quand on dissocie les divers aspects d'un film — style,

scénario, interprétation, etc... — que l'on se trouve en présence d'appréciations plus diversifiées et même antagonistes. Le jugement global que l'on porte sur un film est déterminé dans une large mesure par l'importance (et l'intérêt) que l'on accorde respectivement à ses éléments constitutifs. Les partisans de la « forme » considérée comme l'unique critère de valeur n'auront pas la même position que les critiques pour qui la forme et le contenu d'une œuvre s'inscrivent dans une unité dialectique.

8. — Dans une société comme la nôtre — capitaliste — il ne saurait y avoir de critères artistiques absolus, pas plus que d'objectivité absolue. Les critères sont sous-tendus, consciemment ou non, par des attitudes idéologiques ou des racines idéologiques plus ou moins profondes. L'idéologie dominante, celle de la bourgeoisie, impose la plupart de ses dogmes esthétiques et de ses conventions éthiques. Toutefois, l'existence d'une lutte des classes, l'importance prise à notre époque par la lutte de la classe ouvrière pour la transformation de la société, l'existence, d'autre part, d'un courant révolutionnaire parmi les intellectuels, influent d'une manière ou d'une autre sur la démarche des créateurs. Il s'ensuit que beaucoup d'œuvres sont traversées par des lignes de force complexes, contradictoires, d'où parfois une apparente confusion. Il n'est pas possible, à mon sens, de se contenter de critères esthétiques « purs ». Nulle esthétique, nulle théorie cinématographique ne peut du reste être élaborée indépendamment de son contexte social et idéologique. Il est évidemment souhaitable qu'un critique fonde son argumentation sur des principes esthétiques, plutôt que sur sa propre subjectivité. Mais s'enfermer, en la matière dans un système préfabriqué est parfaitement vain. André Bazin écrivait fort justement : « Il faut se garder d'identifier le cinéma avec telle ou telle esthétique donnée et, plus encore, avec je ne sais quelle manière, quelle forme substantialisée dont le metteur en scène devrait obligatoirement se servir, au moins comme de poivre et de girofle. La « pureté » cinématographique ou mieux, à mon sens, le « coefficient » cinématographique d'un film doit être calculé sur ce qui ne serait pas dit de la même façon en peinture, au théâtre ou dans le roman ». Au reste, il ne saurait y avoir, dans l'état actuel des choses, un système commun à tous les critiques, pour la bonne raison (et je réponds ici à votre question no 13) que lesdits critiques (pas plus que les généraux) ne se situent au-dessus des classes, des partis (et des partis pris) des courants d'opinion, des idéologies dans lesquelles ils sont plus ou moins formellement engagés. Parler d'un « effacement » des distinctions — éthiques ou esthétiques — entre critiques relève de l'imposture, tandis que la distinction, dans ce domaine entre « gauche » et « droite » risque de créer la confusion : tel critique affichant des convictions « de gauche » a pu démolir pour des raisons « esthétiques » telle œuvre qui s'inscrivait pourtant dans un courant révolutionnaire conforme à ses principes éthiques. En revanche, le contraire est exceptionnel : les critiques dont les convictions sont effectivement de droite ratent rarement leurs coups et ne perdent pas de vue leurs objectifs. Il est faux de penser — ou de feindre — qu'il y ait pure objectivité, pure impartialité esthétique. Ce genre de neutralisme est généralement une illusion. Les options, en fin de compte, se décident sur le contenu d'une œuvre — je ne dis pas sur le « sujet » — par rapport à des réalités historiques bien précises et selon la notion que les critiques se font du rôle du cinéma (spectacle et langage) dans cette réalité.

10. — A) Apparemment non.

B) Les moyens se sont développés.

C) Les ciné-clubs, la cinémathèque ont eu autant, sinon plus, d'influence sur la formation d'un public de cinéphiles. Mais la critique est à l'origine de certains engouements (passagers ou durables) de certaines modes, pour ne pas dire de certains snobismes. Elle a, sans doute, aidé certains réalisateurs importants, mais parfois méconnus. (Bergman, Losey, Antonioni par exemple) à conquérir leur public.

11. — Bien sûr !

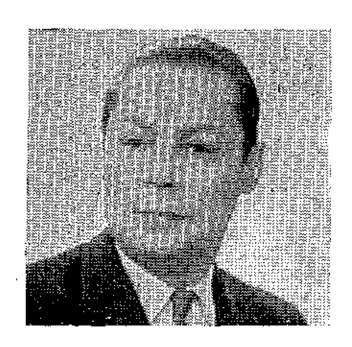
12. — Oui, dans la mesure où l'on peut croire à l'efficacité de la critique sur l'évolution de la culture et de l'esthétique cinématographique. D'autre part, le passage d'un certain nombre de critiques à la création a concrétisé cette influence (bonne ou mauvaise, la question n'est pas là...).

14. — Il convient de distinguer plusieurs périodes dans l'activité des **Cahiers du Cinéma.** Il serait probablement arbitraire de porter un jugement global. La plus féconde — et la plus importante — est à mes yeux celle qui fut marquée par la présence et l'influence prestigieuses d'André Bazin. Cela dit, bien que les équipes successives n'aient point toujours évolué à la même altitude ni dans la même unité (la dernière en date est peut-être la plus hétérogène), on ne saurait nier l'apport des **Cahiers** en tant que source de documentation riche et variée, centre de débats passionnés et passionnants (souvent) encore que ceux-ci aient tourné quelquefois aux controverses byzantines. Il est vrai, d'autre part, que les **Cahiers** ont été le creuset où se sont formés quelques auteurs de cinéma dont les idées fracassantes, les coups de gueule, l'anarchisme intellectuel considéré comme un des beaux-arts se sont révélés, à l'épreuve de la création, moins fructueux que le talent proprement dit. L'apport des **Cahiers**, dans le domaine de l'exégèse, est beaucoup plus discutable et négatif, surtout depuis quelques années. On a vu s'y développer une nette tendance à la fuite panique devant les réalités contemporaines. On y a enfourché trop souvent le (mauvais) cheval de bataille du faux conflit entre les générations. On y a traité, avec une extrême complaisance une multitude de faux problèmes. On y a cultivé le dilettantisme et l'outrecuidance, le mythe et le canular. On a assisté de la sorte à la constitution d'une véritable franc-maçonnerie (ou si l'on préfère une franc-camaraderie) avec ses pontifes, ses rites, ses exclusives, ses idolâtries saugrenues qui, de maladie infantile, évoluèrent malheureusement vers la psychose chronique (hitchcockite, cottafavite, melvillite — la plus récente). Cette danse autour d'un nombril confondu avec l'objectif permettait du même coup d'ignorer — par exemple — ou de sous-estimer l'existence de la jeune école du cinéma polonais, le renouveau du cinéma soviétique, de ne découvrir qu'après coup (et selon l'opportunité) des courants, des œuvres et des auteurs importants : inutile de citer, le bon dieu des **Cahiers** reconnaîtra les siens. Ces multiples aberrations ont, sans doute, compromis la réputation et le sérieux de la revue : pourtant, si elle n'existait pas, il faudrait l'inventer — qu'elle vive donc, mais pour l'amour du cinéma, du vrai.

ARMAND-J. CAULIEZ

(Télé-Ciné, L'Age Nouveau)

1. — La place accordée à la critique de cinéma, dans la grande presse, est peu satisfaisante et même insuffisante par rapport aux autres domaines (littérature,



arts, etc.). *Les quotidiens ont parfois* un supplément littéraire ou artistique. Aucun n'a encore un supplément cinématographique. Cela tient peut-être en partie à la crainte de déplaire, par excès de liberté, *aux annonceurs publicitaires*. Car si la critique est, non sans douleur, tolérée, une hypertrophie polémique (condition « sine qua non » d'une rubrique vivante) risquerait de peiner, non sans risques, les dispensateurs de manne.

2. — La critique de cinéma doit être confiée, autant que possible, à des spécialistes, comme pour les autres rubriques. Rien, en effet, n'est plus vain ni plus désagréable que le « papier » de ton désinvolte, mal informé, s'enthousiasmant naïvement, ou, ce qui est plus grave, condamnant sans comprendre ni connaître toutes les données de l'œuvre et du problème. Cela n'empêche nullement les « *non-spécialistes » de s'exalter* ou de s'indigner éventuellement et exceptionnellement. Ces épanchements seront d'autant plus précieux qu'ils seront plus rares.

3. — La salle a beau être obscure, on n'est jamais seul. On voit un film avec les autres. Un dialogue souterrain s'établit. La perception d'un film est un phénomène complexe « unique ». Bien sûr, on est rarement d'accord avec le reste du monde. Mieux, une réaction « a contrario » provoque une surenchère dans le blâme ou l'éloge, — comme si l'on écrivait pour ses « complices » d'un soir. En fait, il y a un immense ciné-club imaginaire où tout ce qui se voit est comme gardé pour la bonne bouche : on en parle dans la rue, au bureau, au téléphone. A fortiori, toute critique est une réponse. Le malheur, c'est que beaucoup de critiques, aveugles et sourds en dehors *de la projection (dans le cas le moins* défavorable), fassent les questions et les réponses. Ils parlent tout seuls, ce qui permet en général d'être d'accord avec soi-même.

Il y a pour le critique une double spécialisation : celle du cinéma, — et celle du journal auquel il collabore. Sauf pour les « ténors », le style collectif d'une grande publication imprègne les nouveaux-venus. Il y a un esprit « maison ». A la limite, un journal logique et cohérent, faisant de son équipe le « brain-trust » du public, acquiert un esprit et un style tels que les signatures particulières deviennent caduques. On est, certes, plus à l'aise, sinon plus libre, dans les publications moins importantes. Mais, de toute façon, il faut s'adapter : on ne voit pas M Chauvet aux « Temps modernes », ni M. Duran à « La Croix ». On n'est pas seul : il faut faire équipe.

4. — Il faut, en tout cas, voir le film avec le public, non avec les critiques ou, ce qui est plus déprimant encore, avec les directeurs de *salles. Si l'on peut, il faut revoir* certains films. Cela dépend des films ; cela dépend des critiques. Cela dépend aussi de l'importance intellectuelle et quantitative de l'article à faire. Ce qui est grave, c'est qu'en lisant certains comptes rendus de la grande presse, on est parfois frôlé par un soupçon : l'auteur du « papier » a-t-il vu le film, — en tout cas, tout entier ?

5. — A la limite, un critique devrait voir tous les films. Pas plus que l'homme n'est seul, un film n'existe pas dans l'absolu : il est en quelque sorte annoncé et suivi par d'autres œuvres. Un compte rendu sera d'autant plus juste, donc utile, *qu'il tiendra compte du contexte :* le film doit être replacé dans son époque, dans son « école », dans sa « tradition ». Avant d'être un classique idéalisé, un film a une valeur relative. D'ailleurs, l'étymolo*gie de chef-d'œuvre l'atteste suffi*samment. Il y a des navets « point final » et des navets « deux points »...

6. — Les qualités et références d'un critique sont, selon moi, dans l'ordre : 1° La fréquentation assidue du cinéma commercial et « culturel » (ciné-clubs, cinémathèque) ; 2° La connaissance des ouvrages et la lecture des périodiques ; 3° Une culture générale complétée par des acquis d'ordre philosophique, esthétique, etc. ; 4° Des notions d'ordre technique, et si possible une expérience personnelle (en matière de réalisation et de production) ; 5° Un certain talent de journaliste et d'écrivain.

7. — Il est plus difficile de s'accorder sur un film que sur une œuvre ressortissant à un autre domaine. Cela tient au caractère plus « réaliste » du film (plus contemporain, plus actuel, plus « engagé », plus social). Cela vient aussi et surtout du caractère total et global du film : art tenant de tous les arts, document à la fois brut et élaboré, spectacle de masse où se cache un rêve individuel. Enfin, au cinéma plus qu'ailleurs, le divorce apparent entre la liberté du créateur et l'aspect fonctionnel d'un divertissement collectif de très large audience multiplie les malentendus.

8. — Les critères en matière de cinéma sont d'autant plus difficiles à établir qu'ils sont plus nombreux. Cela se dégage du paragraphe précédent. En ce qui concerne la musique ou la peinture, les critères sont précis et restreints. Cela se complique avec le théâtre et le roman. Mais, devant un film, il n'y a pas seulement les amateurs (ceux que l'on traite de « cinéphiles »), il y a le grand public (avec la télévision, le cercle est maximal : tout le monde est concerné).

9. — La critique de cinéma doit concilier l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse : faire sa part *au raisonnement « systématique »* tout en laissant à l'intuition le soin de vivifier l'objectivité relative du jugement. L'impression du moment est d'ailleurs afférente à un individu donné, formant à lui seul un « *système* » (éducation, formation, goût, spécialisation, etc.). Le système esthétique n'est que l'aspect abstrait d'une personnalité engagée dans l'objectif. D'ailleurs, l'éclectisme esthétique (comme le neutralisme politique) constitue lui aussi un système. On n'est pas seul : les goûts communs d'une famille d'esprits forment un système, apparent ou sous-entendu.

10. — La critique a évolué dans *ses buts, mais de façon mécaniste* et quantitative : on voit mieux aujourd'hui ce qui sépare la grande presse des publications spécialisées, le papier brillant (critique d'humeur) de la fiche analytique. Si l'on veut, les *buts étaient flous :* ils se sont précisés en divergeant. De même, les moyens se sont diversifiés : la critique s'est engagée soit dans le commerce (cinématographique), soit dans le « sensationnel » (gros tirages), soit dans l'esthétique, soit dans la culture. Enfin, il n'y a pas une influence globale, mais des influences diverses : d'ordre politique, religieux, artistique, opportuniste, etc. En fin de compte, le poids du cinéma est plus visible.

11. — En général, non. Pour les films exceptionnels, oui. De toute façon...

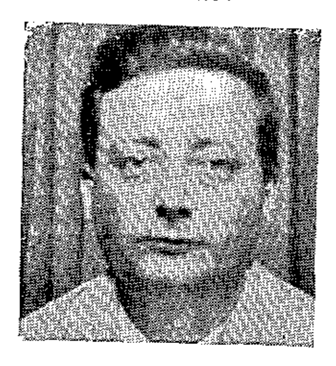
12. — Il y a des phases éthiques et des phases esthétiques. De toute

façon, « ça » progresse en spirale... Ça fait boule de neige. L'idéal, c'est quand tout coïncide : grande époque soviétique, néo-réalisme, etc. Brasillach aime **Potemkine**. — Moussinac aime le **Journal d'un curé de campagne**. Il n'y a plus ni droite, ni gauche. Ni l'éthique ni l'esthétique ne sont seules.

13. — Il y avait la Revue du **Cinéma**. Il y a les **Cahiers du Cinéma**. Il y a sûrement un de ces cahiers qui est positif (Bazin et ses continuateurs). De toute façon, les **Cahiers** ne sont « un » ni dans l'espace ni dans le temps. Il y a eu une évolution. Le mérite no 1 des **Cahiers** : montrer qu'un critique est un cinéaste en puissance... ou en impuissance.

ALBERT CERVONI

(France Nouvelle)



1. — Je vous ferai tout de suite un reproche : nombre de vos questions présentent un caractère abusivement abstrait. La presse accorde-t-elle une place suffisante au cinéma ? Quelle presse : les quotidiens ? Les hebdomadaires ? **L'Humanité** ou **Rivarol ? Le Parisien libéré** ou **France-Observateur ?** On pourrait varier ses réponses en examinant tous les journaux de France et de Navarre. Grosso modo, et encore que j'aurais préféré m'en prendre plus en détail à l'exhibitionniste mondain de **L'Express** entretenant les « gens bien » de ce qu'il « faut » avoir vu, ou plutôt de ce qu'il faut pouvoir faire semblant de penser de ce qu'il faut avoir vu, à l'inexistence de toute critique sérieuse dans toute une part de la presse quotidienne, grosso modo j'opinerais à répondre que le plus important n'est pas tellement de savoir si le cinéma occupe une place suffisante. Il faudrait obligatoirement répondre non. La preuve : il existe toute une série d'hebdomadaires « littéraires » prioritairement « littéraires » où le cinéma n'occupe qu'une place secondaire, certainement en retrait de la place qu'il occupe dans la vie intellectuelle moderne, tandis qu'il n'existe — les illustrés sont tout autre chose — aucun hebdomadaire de cinéma, de pensée et de critique cinématographiques équivalent. Ce qui me paraît le plus important est simplement que la part concédée au cinéma est en progression quantitative.

2. — La critique doit-elle être confiée à des journalistes spécialisés ? Ici aussi, il faudrait multiplier les réponses à l'infini, car toutes les formules de presse présentent leurs avantages particuliers. J'estime tout aussi justifiée l'attitude du journal de grande information qui donne une sorte de guide pratique, débroussaillant, dans les grandes lignes, les éléments de choix offerts au grand public, que la tentative d'examiner, à des degrés de rigueur progressive, l'examen plein et entier d'un film, de l'ensemble d'une œuvre, d'une tendance. Tout dépend du secteur de presse, de la fonction de presse envisagée.

Mais même pour « coller » au plus près du public, de son degré de curiosité, il est indispensable que le critique, ne dût-il écrire que quelques lignes d'indication globale, soit autant que possible spécialisé de façon à se tenir sur des critères sérieux et bien informés qui dicteront ses choix, si sommaire, si lapidaire que puisse ensuite en être l'énoncé.

3, 4 et 5. — C'est dans un esprit voisin, qu'il faut encore envisager, à mon sens vos deux questions suivantes. Faut-il tenir compte des goûts du public ? Il est bien évident qu'on ne peut se déterminer, être déterminé par les goûts du public, car on se demande alors quelle serait la fonction du critique : il n'y aurait qu'à laisser le public juger lui-même, dans sa multitude d'individualités. Mais il faut certainement se déterminer « en face » des goûts du public, je veux dire qu'il faut en tenir compte pour essayer de donner le plus d'efficacité possible à son intervention, que l'on accentue l'effort à contre-courant ou, au contraire, que le critique joue sur un terrain déjà favorable. L'esprit du journal pour lequel on s'exprime pose encore les mêmes problèmes. Ce journal vous propose le plus souvent un public ayant une personnalité, on a choisi d'un collaborer en fonction de cette personnalité même, politique, culturelle, journalistique. A partir de là se situe ce tâtonnement, qui peut être passionnant à pratiquer dans toutes les activités de presse, et qui consiste à la fois à se différencier de son public et à écrire pour lui. Il est un profil d'équilibre à toujours chercher, à toujours perdre d'ailleurs aussi, et à toujours essayer de retrouver. Le journalisme critique est, comme tout échange humain, l'amitié, l'amour, fonction de soi, et fonction de l'autre ou des autres. Aussi bien, s'il ne s'agit que d'une information globale, une seule vision pourra peut-être suffire, même pour un film important, tandis que le journaliste disposant d'une tribune plus ambitieuse doit, dans toute la mesure du possible, vérifier ses impressions premières, les équilibrer, les mettre en hiérarchie par des visions successives, de même qu'il doit voir tous les films significatifs, dans quelque ordre de signification que ce soit. Et nous savons tous que pour cela nous disposons, malgré tout d'une certaine habitude, d'une certaine expérience. J'illustre : à mon avis, au niveau du journalisme critique, tel que je l'envisage, il faut avoir vu des films de Gourguet ; il n'est pas nécessaire de tous les voir, soyons humains envers nous-mêmes. Mais il faut en avoir vu, savoir qu'il existe un public pour cet ordre de cinéma, ou un public pour Verneuil. Il faut connaître les contours géographiques de l'imaginaire public. Mais il faut voir, par exemple, tous les Resnais, tous les Donskoï qui nous passent à portée de la vue. Je m'excuse seulement de ces lapalissades.

6. — Je suis libre, nous sommes libres, paraît-il, de raccourcir ou d'allonger la liste des qualités nécessaires au critique. Voyons d'abord, pour les mettre en ordre d'urgence, celles que vous nous soumettez. J'alignerai en priorité la nécessité d'une bonne culture générale et celle d'une bonne culture cinématographique. Si on ne travaille sérieusement qu'à partir d'un certain seuil de spécialisation, si alors seulement il est possible de dépasser la banalité et la critique étroitement subjective, il est à l'opposé évident qu'on ne saurait, sous peine de mort intellectuelle, s'enfermer dans une discipline particulière quelle qu'elle soit. Bien plus, dans la mesure même où l'on commence à se spécialiser de façon réelle, la relation de votre propre discipline avec les disciplines voisines vous livrera mieux la spécificité de votre essentiel sujet de préoccupation. Par contre, si je crois à l'impérieuse nécessité, à l'obligatoire et indispensable nécessité de la culture esthétique, je ne pense pas à la nécessité d'une culture technique, sinon de façon

abstraite. En matière de technique, il suffit au critique de savoir les principes, c'est-à-dire les ressources esthétiques apportées par telle ou telle technique, nullement ses modalités matérielles. Un critique doit rester un spectateur spécialisé, non un praticien.

Je voudrais maintenant ajouter une exigence à votre liste, et elle rejoint un peu la question posée à propos du « talent d'écrivain ou de journaliste « bien sûr qu'il vaut mieux être bon journaliste que mauvais), c'est de l'indispensable refus qu'il faut opposer au papier « à effet ». Je veux dire non au papier où les qualités rédactionnelles restituent au mieux la substance de l'étude faite, mais au papier qui permet au critique d'écouter voluptueusement les inflexions de sa propre voix et le petit fracas mondain dans lequel elle casse la porcelaine.

7 et 8. — L'accord sur une œuvre filmique est-il plus difficile que sur une œuvre littéraire ? Lapalissade encore que de répondre que cela variera selon que vous aurez affaire à des spectateurs butés ou à des lecteurs à l'esprit large ; on peut peut-être y ajouter que la jeunesse esthétique du cinéma fait que les discussions à son sujet suscitent des engagements plus neufs, plus ardents, plus assoiffés de vérité entière. De même, les critères en train de se faire, les critères d'un art qui se fait sont moins classifiés, moins indiscutables, donc plus âprement disputés que ceux d'une expérience littéraire millénaire.

9. — Ici, par contre, je vais être *catégorique* : non seulement la critique doit s'appuyer sur un système esthétique, mais le critique doit souvent livrer avec son opinion les références systématiques qui l'ont *déterminée. Cette voie est* la seule possible pour l'honnêteté critique, la seule qui permette de ne pas donner son jugement pour un article de foi mais pour un processus de pensée *proposé, et non imposé,* au lecteur. Le lecteur, averti, peut alors, soit adhérer, soit prendre ses distances. En outre, chaque film devient alors le matériau d'une capitalisation, *d'une totalisation des résultats* enregistrés. Une conception générale s'en dégage, des critères.

10 et 11. — La critique a certainement évolué, dans ses buts, dans ses moyens, dans ses influences. Elle a pris conscience de sa spécificité, de son domaine propre en s'éloignant de la critique de caractère « littéraire », si généralement pratiquée avant guerre. Elle a dépassé la « chronique » pour rejoindre la réelle critique, pour s'emparer des problèmes de métier, du point de vue de la critique sur les problèmes de métier, pour voir le cinéma dans sa totalité économique, industrielle, idéologique et esthétique. Cette évolution intéresse au moins une part importante de la critique. Les moyens se sont évidemment multipliés : revues spécialisées concevant le cinéma comme une activité culturelle et intellectuelle essentielle, mutation relative dans la presse quotidienne et hebdomadaire (avant guerre, je crois qu'il aurait été impensable d'imaginer André Bazin écrivant à **Paris-soir** ; jusqu'à sa mort, on a quand même accepté que sa collaboration se prolonge au **Parisien libéré** où il privilégiait une survie d'intelligence dans le journal globalement le plus bête qui soit).

12. — Puisque j'évoque Bazin, l'actualité me paraît entièrement justifier, confirmer ses propos parus autrefois dans **Cinéma 5...** sur le caractère à la fois indispensable et inutile de la critique. La critique est inutile, en apparence première, par rapport à l'efficacité de la mise en condition publicitaire ; elle **n'en** contribue pas moins à former le public pilote, le public moteur qui forgera à son tour peut-être, le grand public adulte de demain. Déjà, je crois que Bazin ne pourrait plus évaluer aujourd'hui à 5 % l'efficacité immédiate de la critique, comme il le faisait alors, reprenant d'ailleurs les résultats d'enquêtes statistiques. Sans être devenu majoritaire, la part adulte du public s'est élargie. Il y a dix ans **Chronique d'un amour,** il y a bientôt quinze ans **La terra trema** restaient dans les blockhaus, ou ne connaissaient que des carrières limitées aux ciné-clubs. **L'avventura, La notte, Rocco** viennent de chiffrer des résultats d'exploitation importants. **Hiroshima mon amour, Marienbad,** les films de Rouch ne sont plus destinés à la seule satisfaction jalouse des esthètes esseulés. C'est, en grande partie, une victoire indiscutable de la critique, le cas étant peut-être plus particulièrement démonstratif pour Antonioni. Qu'on se rappelle les réactions à Cannes en 1960, et il faudra bien admettre que *c'est la critique* qui a imposé **L'avventura** à l'exploitation. A échéance, il semble certain que cette maïeutique exercée par la critique, révélant un public à lui-même, appellera une *progression nouvelle* dans la production elle-même. A ce public-là, il faudra des films à sa mesure.

13. — Je serais gêné d'admettre votre *classification entre critique* idéologique (vous dites même éthique, ce qui est infiniment plus limitatif) et critique esthétique. Certes, les *arguments immédiatement politiques* sont moins maniés que dans la période d'après la Libération. Mais le fait n'est d'abord pas autonome, il se relie à l'évolution générale, plus *particulièrement à l'évolution politique* française. De plus votre question pose un faux problème en opposant les termes au lieu d'appeler leur nécessaire unité complémentaire. Je me réclamerais *personnellement du marxisme.* Opposer la critique de gauche à la critique esthétique me paraît aussi insane que le serait la démarche d'un « marxiste » prétendant que ce qui compte, c'est le matérialisme, que la dialectique ce n'est rien, rien qu'une forme ! D'un côté, je ne vois pas pourquoi il conviendrait de remetttre la dialectique sur la tête, dans son attitude hégélienne. Je ne vois pas plus pourquoi le critique de gauche, autrement dit l'idéologue rationaliste et le marxiste à plus forte raison maintiendraient soigneusement l'esthétique hors de leur propre cheminement. Vous me rétorquerez qu'un temps la critique de gauche, et la critique marxiste en particulier, ont quelque peu négligé les aspects esthétiques ou plus exactement ne les ont tenus que pour des « apparences » agréables ou non, facilitant ou non l'absorption du « contenu ». Les notions de forme et de contenu sont des notions marxistes essentielles et qui demeurent à mon sens pleinement valables, à la seule condition de plus en plus retenue par l'ensemble des marxistes que la forme ne soit pas considérée comme une « apparence » mais comme le « mode de conditionnement », « l'agencement dialectique », le rythme interne du contenu. Je veux dire qu'il n'y a pas à choisir, que la critique, comme l'œuvre, doit viser à la totalité. A ce sujet, on ne peut que lire avec le plus grand intérêt la remarquable étude de Marc Le Bot sur « Les théories esthétiques de S. M. Eisenstein » parue dans la revue **La Pensée** (n° 97 mai-juin 1961). Il s'agit d'une communication faite au Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes que dirige Roger Garaudy.

14. — Que penser enfin de l'apport des **Cahiers du cinéma ?** En résumé, votre apparition même me paraît bénéfique, puisqu'elle a polarisé un public actif et exigeant autour du fait filmique. Vos correspondances, vos filmo-biographies constituent un apport indiscutable à la connaissance du cinéma, de son évolution. Vos choix critiques, les articles critiques, comme les études sur tel sujet ou sur tel auteur, mériteraient évidemment d'être contestés ou approuvés, jaugés, selon chaque cas

GEORGES CHARENSOL
(Les Nouvelles Littéraires)

1 à 14. — Le critique étant payé par son journal pour informer ses lecteurs, son premier devoir est de s'efforcer à l'objectivité.

Quand il aura fait cet effort honnête rien ne l'empêchera de s'attacher à reconstruire le monde en général et le monde cinématographique en particulier.

FRANÇOIS CHEVASSU
(La Saison Cinématographique, Image et Son)

1. — S'il faut entendre par place l'espace, oui. S'il faut entendre l'estime, non, surtout dans la presse de province qui l'ignore pratiquement. Il est toutefois juste de signaler qu'elle est encore avantagée par rapport à la critique de disques.

2. — Il me semble incompatible d'être critique et d'ignorer ce dont on parle. Cela implique que la critique soit spécialisée, ce qui, de mon point de vue, n'exclut nullement une culture générale étendue. Encore la spécialisation ne doit-elle pas se limiter à une esthétique personnelle, mais englober la connaissance des problèmes législatifs, économiques, sociaux, etc. du cinéma.

3. — A. Je ne vois pas comment on pourrait être critique sans tenir compte du public, la mission du critique étant d'informer et de former le public.

B. C'est avant de collaborer à une publication que je tiens compte de son esprit.

4. — Le public ne voyant, en général, le film qu'une fois, le critique ne réalise pleinement sa tâche que s'il permet au spectateur de tirer de cette unique vision un maximum de profit. Cela suppose qu'il a lui-même parfaitement compris le film. Peut-être suis-je inintelligent, mais je ne connais pas d'œuvre d'art digne de ce nom que l'on puisse totalement saisir en une seule approche. Je suis donc persuadé qu'il est malhonnête de faire la critique d'un film important après une seule vision, ou d'un film même très mauvais sans l'avoir vu. Je n'ignore pas que l'un comme l'autre sont pratiques courantes, mais cela ne constitue pas à mes yeux une excuse. Je pense même que c'est le déshonneur de la critique.

5. — Imaginez-vous un critique musical qui n'aurait jamais entendu d'œuvres de Bach ou Varèse, sous prétexte qu'il n'avait pas à en rendre compte ?

6. — Il y a les vrais critiques de cinéma qui ont, à des degrés divers, ces quatre qualités, plus une qui me paraît au moins aussi importante, sinon plus : l'honnêteté. Après il y a les autres, que les rédacteurs en chef ont tort d'employer.

7. — Non. Au contraire, puisque, compte tenu des problèmes économiques, le créateur cinématographique tente lui-même de s'adresser à un public large, ce qui n'est que rarement vrai pour les autres arts.

8. — Non. Parce que les critères en matière artistique ont toujours été établis d'une manière subjective par des littéraires. J'attendrai une élaboration plus scientifique pour les prendre au sérieux.

9. — Les « systèmes esthétiques », comme « l'impression du moment » sont, au même titre que les critères, purement subjectifs, donc négligeables comme moyens de jugement critique. Cela étant dit, le critique doit connaître les « systèmes » et les « critères », pour situer le film finalement, la seule objectivité possible. Le critique peut toujours ajouter son opinion personnelle : c'est un critère comme un autre.

10. — Elle avait réalisé un progrès incontestable naguère. Elle se couvre actuellement de ridicule en employant des tâcherons, jouvenceaux ou écrivains, plus pressés de se faire un nom et une situation que de remplir honnêtement leur fonction.

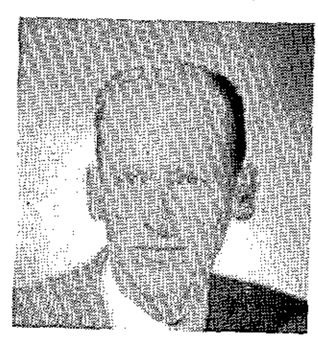
11. — Pourquoi pas dans cinq ou quinze ? Je ne suis ni prophète, ni voyante extra-lucide. J'essaie simplement d'informer les spectateurs d'aujourd'hui. Bien entendu, il m'arrive de me poser la question, mais cela ne me semble pas un argument critique.

12. — Sur certains créateurs, sans doute, dans la mesure où ils s'interrogent et où, faute de réponse directe du public, ils tiennent compte de celle de la critique. Sur l'industrie, aucune ; si ce n'est en formant le goût des spectateurs. Mais en ce domaine, je crois que l'influence de la critique est de beaucoup inférieure à celle des Ciné-Clubs.

13. — Non. Je pense cependant que nombre de critiques (et de créateurs) de gauche ont tendance à renier leur engagement, en prenant pour alibi une recherche esthétique pure, dont ils savent, comme tout le monde, qu'elle n'existe pas. Cela est caractéristique des pays à « régime fort ». Il n'y a donc pas lieu de s'en étonner. Cette évolution a, au moins, l'avantage de mieux délimiter certaines sincérités. Mais elle n'empêchera pas que chaque film soit, d'une façon ou d'une autre, engagé. Je souhaite seulement que cette attitude, conjuguée à l'action maléfique de la censure, ne nous condamne pas à revenir au cinéma français de 1940.

14. — Très honnêtement je crois qu'il serait d'autant plus discourtois d'exprimer mon opinion sur votre revue (que d'ailleurs je ne lis pratiquement plus depuis la mort d'André Bazin) que vous-mêmes n'avez jamais exprimé la vôtre dans vos colonnes au sujet d'**Image et Son** et de la **Saison Cinématographique.**

JEAN COLLET
(Télérama, Signes du Temps, Etudes cinématographiques)



1. — Evidemment, par rapport à la critique littéraire ou picturale, le cinéma semble avoir une bonne place. Mais le film n'a-t-il pas plus d'audience aujourd'hui que le livre ou la peinture ? Il serait donc normal que la critique de cinéma ait la première place dans la Presse. Ni le livre, ni la peinture n'y perdraient. Toute culture authentique, au XXe siècle, doit s'organiser autour du cinéma.

2. — Et pourquoi le critique de cinéma pourrait-il être moins compétent que le chroniqueur culinaire ou sportif ? Si la question paraît absurde, on pourra méditer sur les noms des personnalités littéraires qui tiennent aujourd'hui une rubrique de cinéma dans les grands journaux. A quand l'invasion de la critique littéraire par les cinéastes ?

3. — A) le goût du public **c'est le** goût de X, de Y, de moi aussi. Critique, je suis un spectateur parmi d'autres. J'exprime et j'essaie **de justifier** mon goût. Les lecteurs le connaissent et peuvent y confronter le leur. C'est cette confrontation que

je provoque. Si je disais ce que le lecteur dirait à ma place, à quoi bon le critique ?

B) il ne me viendrait pas l'idée de m'exprimer dans un journal avec lequel je serais en désaccord fondamental. Je ne me préoccupe jamais de *l'esprit* d'un journal où j'écris, parce que c'est en quelque mesure le mien.

4. — Le critique devrait être à la fois le spectateur d'une seule vision, d'une forte *impression et d'une* longue et solide réflexion. Impressionnisme et recul sont les deux pôles de la critique. Donc, plusieurs visions sont *souhaitables.*

5. — Oui. Parce qu'avant d'être critique chargé d'un papier, j'aime le cinéma.

6. — 1° Avoir une connaissance approfondie de la technique. Avoir fréquenté le cinéma.

2° Avoir *une bonne culture générale.*

3° Talent d'écrivain ou journaliste.

4° *Etre engagé* dans une recherche, une œuvre personnelle. Toute critique devrait être à la fois l'aboutissement d'une œuvre et le départ *d'une* autre œuvre. Elle devrait ouvrir des voies, se donner un rôle prophétique. Ainsi André Bazin fut-il exemplaire.

7. — *Oui, par rapport aux œuvres* classiques. Non, par rapport à toute œuvre contemporaine.

8. — Oui, parce que la fonction — ou les fonctions — du cinéma sont encore mal définies. On explore. Par conséquent, on établit des critères à mesure qu'on avance.

9. — Elle doit s'appuyer sur un système esthétique ou plutôt tendre vers une recherche, la découverte d'une esthétique, d'un point de vue où toute beauté s'ordonne. Tâche immense... (mais voir 4).

10. — Oui. A) Dans ses buts (le *cinéma n'est plus considéré* comme « un objet de consommation »).

B) Dans ses moyens (un peu).

C) Dans ses influences (sur le cinéma peut-être plus que sur le spectateur).

11. — Oui, et neuf fois sur dix la réponse *est immédiate.*

12. — Oui, que serait le cinéma français sans la critique ?

13. — *Oui, mais* elle ne s'efface pas encore assez. Le seul progrès possible en ce domaine est évidemment la recherche d'une éthique à l'intérieur de l'esthétique. Ou une esthétique qui devienne éthique.

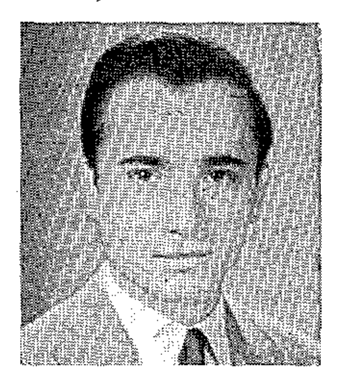
14. — Apport positif : le ferment d'une réflexion sur ce *qu'est vraiment* le cinéma ; une découverte des auteurs ; une école ; une esthétique ; un contact vivant, amical, chaleureux, approfondi avec *les vrais cinéastes ;* des prises de position courageuses, soutenues et fécondes ; une influence sur le cinéma français.

Négatif : des articles, très ingénieux, par leur pensée et leur ton. Dans les plus mauvais cas, le besoin puéril d'écraser le lecteur, de dire en termes sybillins des choses limpides ; un hermétisme prétentieux et vain

Bilan très positif néanmoins.

PHILIPPE DE COMES

(La Nation Française)



1. — A ma connaissance, il n'y a pas aujourd'hui de grand journal, quotidien ou hebdomadaire, qui n'ait de rubrique régulière, et ne rende compte, au moins de l'essentiel de la production. Si *la qualité de tous ces* comptes rendus était proportionnelle à leur nombre, il n'y aurait pas de problème de la critique de cinéma. Pourtant, *le problème essentiel est* peut-être ailleurs : moins dans la place accordée à la critique de cinéma, que dans la place relative *accordée par les critiques* eux-mêmes aux films sélectionnés. Un certain conformisme guide les choix et fait que l'on consacre un article entier au *film de tel* cinéaste surfait, mais avant un nom, et quelques lignes ou rien du tout à des films ou des cinéastes ayant la réputation, à tort *souvent,* d'être mineurs.

2. — Le critique idéal, c'est l'amateur spécialisé. Amateur par goût, spécialisé par vocation. Donc, le premier *critère de spécialisation* à retenir sera l'amour porté à cet art. Fait de curiosité inlassable, sans cesse alimentée et jamais assouvie, il fera de *l'amateur, un* spécialiste au sens noble du terme : celui qui allie le savoir et la compétence à une *passion vigilante.* « Critique est l'un des noms de l'attention » (J. Paulhan). Ceci est valable pour toute critique, à plus forte raison pour celle du cinéma. De plus, l'attention est ici multiforme, puisque l'art est plus complexe.

3. — A) Ici le critique fait l'aveu qu'il aurait parfois tendance à ignorer superbement les goûts du public. En voici, sinon l'excuse, du moins l'explication : il y a plus d'agrément à parler de ce qu'on aime, et à *militer* en faveur d'œuvres mal reçues ou qui risquent de l'être. La tentation est grande de faire partager ses goûts plutôt que *ses dégoûts, de prodiguer* la louange plutôt que l'invective, de faire entrer le lecteur dans des raisons d'aimer plutôt que dans des *raisons de haïr, bref de se livrer* aux joies de l'amour partagé.

Le critique est parfois bien puni de cette faiblesse par de graves mécomptes. C'est ainsi *que, récemment,* ayant eu l'occasion de m'entretenir avec des lecteurs habituels, je me suis aperçu qu'ils tenaient **Taxi pour Tobrouk** *pour un grand film,* ce qui, évidemment, n'était pas mon cas. La chose allant de soi, je n'avais pas pris la peine de l'expliquer et n'avais *point consacré* d'article au film. C'était une erreur, et il aurait fallu saisir l'occasion pour montrer que connaître et aimer le cinéma, c'est *aimer* Bresson mais pas La Patellière ; que les deux affirmations sont contradictoires et s'excluent mutuellement, bref, c'était l'occasion de *répéter,* ce que chacun sait, que « le goût est fait de mille dégoûts ». Donc l'éreintement demeure souvent une corvée nécessaire. On ne peut peut-être pas empêcher le public de préférer La Patellière à Bresson, mais on peut toujours lui dire qu'il a tort, et lui montrer pourquoi.

B) Ecrivant dans *un journal politique,* j'éluderai d'autant moins la question, qu'il est plus facile d'y répondre qu'on ne pourrait penser. Politique d'abord : *le cinéma* contemporain, soit pudeur exquise, soit crainte des censures, mettant une sorte d'obstination têtue à ne parler de *rien qui ressemble* à un problème actuel quelque peu aigu, il est d'autant plus facile au critique de se réfugier dans les positions confortables *de l'art* pour l'art et de la beauté pure. S'il se présente une exception (par exemple **Chronique d'un été**) je n'esquive pas le débat et fais sur le fond des réserves qui me sont dictées moins par l'esprit du journal que par mes propres réactions. Dans le cas du film de Rouch, je concluais néanmoins en incitant vivement les lecteurs à aller voir le film, d'abord (et cela suffirait) parce

qu'il me semblait le mériter tout à fait, et ensuite que le meilleur moyen de se faire une opinion est encore d'aller y voir soi-même.

Par ailleurs, en tant que l'héritage maurrassien est un héritage non seulement politique, mais encore culturel, il est évident qu'il n'inclut pas les Marx Brothers, Robert Aldrich ni Stanley Donen. Mais Dostoïevski non plus, ce qui n'empêche pas Pierre Boutang d'être l'auteur du meilleur texte que je connaisse sur les « Possédés ». Moralité : les héritages sont faits pour être enrichis, et il faut s'y employer par tous les moyens. Car s'il est bien d'avoir le goût de l'Etat et de l'autorité, et d'admirer « Les Amants de Venise » et « Le Lys rouge », il n'est pas mal non plus d'aimer « Soupe au canard », « En Quatrième vitesse » et « Chantons sous la pluie ».

4. — Sauf exception, la première impression est la bonne, et il doit donc être possible de la communiquer après la première vision, les visions suivantes ayant surtout pour raison de fournir un plus grand nombre d'arguments à l'appui de l'opinion émise. Tout dépend donc de l'importance du film et de celle de l'article qu'on entend lui consacrer.

Par contre, il est très utile et même indispensable de revoir régulièrement les films anciens, à plusieurs années d'intervalle, sous peine de vivre sur des souvenirs anciens et un système de comparaisons périmé. Car si un film change peu en huit jours, il n'en va pas de même en quatre ou cinq ans.

5. — Oui, bien sûr. Pour le plaisir d'abord. Quel intérêt y aurait-il à faire de la critique, s'il ne restait pas le western du Napoléon, pour vous consoler du Clouzot ou du Zinnemann de service ? Et puis, comment se feraient les découvertes, si les critiques n'avaient plus l'esprit pionnier ?

6. — Remarque préliminaire : avoir une bonne culture générale, cela va de soi, ou du moins, cela devrait aller de soi. Si spécialisé que soit le critique de cinéma, et si singulier son art, celui-ci n'est que le septième du nom, et mieux vaut avoir quelques clartés sur les six premiers. Il s'agit d'une famille dont on ne comprend bien un membre que si on connaît aussi un peu les autres, il me semble qu'Alain a fait des remarques judicieuses sur la question. Donc impossible de classer cette qualité autrement qu'en en faisant le support invisible et le commun dénominateur de toutes les autres.

Le terrain ainsi déblayé, disons qu'il faut d'abord avoir beaucoup fréquenté le cinéma, encore et toujours, et sans relâche. Citons ensuite la connaissance de la technique, indispensable certes ; et approfondie, éventuellement, mais jusqu'où ? Puisque le cinéma est un langage, et la technique son écriture, que dirait-on d'un critique littéraire qui ne saurait distinguer une catachrèse d'une antonomase ? Enfin, avoir un talent d'écrivain ou de journaliste, pourquoi pas ? Cela mettra le lecteur de bonne humeur, et c'est la meilleure chance d'en être lu.

7. — Oui, encore plus difficile...

8. — ... parce que les critères sont plus difficiles à établir dans le domaine du cinéma que dans les autres. Pourquoi ? Sans doute en raison de l'évolution trop rapide de cet art, qui, contrairement aux autres, n'a pas pris le temps de définir ses règles. Tout art évolue par rapport à des règles, en les observant dans un premier temps, puis en se donnant le plaisir de les enfreindre, dans un second. « L'histoire de la critique est celle des règles » (J.P.). Au cinéma, il a manqué un Aristote, un Scaliger, un Vitruve. Sans règles, pas d'œuvres classiques, obéissant à des canons reconnus par tous. La plupart des classiques du cinéma sont de faux classiques, parce qu'on baptise indifféremment de ce nom des œuvres se référant implicitement à des systèmes esthétiques contradictoires. Dès lors, pour un tel, le vrai cinéma sera selon Gance, pour tel autre, il sera selon Feyder, et ainsi se perpétue un dialogue de sourds, puisqu'à la seule vraie question : qu'est-ce que le cinéma ? il n'a point été apporté de réponse unanimement admise.

9. — La modestie inclinerait à répondre que l'on pratique une critique impressionniste. La réponse ne résiste pas à l'examen, parce qu'à la longue un ensemble d'impressions, cohérent, continu, confirmé, soutenu par des arguments toujours puisés dans le même arsenal, constitue, qu'on le veuille ou non, quelque chose qui ressemble à un système esthétique. « Je me suis toujours fait une certaine idée du cinéma... », voilà ce que pourrait dire tout critique, impressionniste ou non. Cette idée, en ce qu'elle affirme et en ce qu'elle nie, en ce qu'elle approuve et en ce qu'elle rejette, pourrait bien mériter le vilain nom de système. Quel système ? Voilà qui est difficile à définir — et ce n'est pas le lieu d'essayer. Mais j'emprunte encore une formule à Paulhan : « Je suppose simplement, avec le sens commun, qu'il existe pour l'œuvre... un point d'accomplissement à partir duquel il devient possible de parler — de discuter aussi bien — d'enchantement, de génie : de beauté. Ce serait peu. Je suppose encore que ce point supporte d'être déterminé avec rigueur ; qu'il peut faire l'objet d'une connaissance précise. » Cela n'est guère ? A partir de cette règle, on peut pourtant aboutir à des certitudes : par exemple, reconnaître un bon film, à ce qu'il ne ressemblera jamais à un film d'Autant-Lara.. Pour le reste, le cinéma est à réinventer, tous les jours — donc la critique aussi — Pourtant, plus je vais, plus j'ai l'intuition que le secret de la création cinématographique se trouve enfermé dans ce seul mot : poésie. Et je vois bien que c'est répondre à une énigme par un mystère. Mais, à cette métamorphose du réel à quoi se livre le cinéaste, et que nous appelons mise en scène, quand nous pensons « création de formes », je ne vois pas d'autre nom à donner, pour l'instant du moins.

10. — Dans la mesure où, en disant « la critique de cinéma », on parle d'autre chose que d'un mythe, et si l'on considère cette fraction turbulente de la critique qui cherche quelque chose, même si elle ne sait pas bien quoi, on peut parler d'une évolution. Si la forme de critique, qui consiste à raconter le film et à dire : « X joue bien, Y ne vaut rien », n'a pas disparu, par contre, la critique disons d'avant-garde, celle qui pratique une analyse en profondeur et tâche, à l'occasion de chaque film, de répondre aux interrogations essentielles et de découvrir quelques vérités solides au sujet d'un art flou et mouvant, cette critique-là gagne du terrain chaque jour. Elle peut se tromper, être injuste, elle peut donner lieu à des aberrations, comme le culte exclusif et jaloux de divinités obscures et de deuxième ordre, il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'elle n'est jamais en repos (ainsi comprise, la critique est un activisme) et que l'irrespect des idées reçues, le refus du confort intellectuel sont le signe d'un très grand amour. Je ne veux retenir ici que les meilleurs cas, que chacun doit savoir distinguer des positions aberrantes et des coquetteries de la mode : le véritable esprit d'avant-garde n'étant point dans la volonté de se singulariser, mais dans le désir de transformer la chapelle où la nécessité vous cloître provisoirement en de vastes rassemblements de fidèles. Le propre du critique est dans cette forme d'ingénuité qui consiste à croire détenir la vérité et à vouloir la communiquer. S'il est vrai qu'il y parvient parfois, il faut voir, dans ce crédit accordé, le signe d'une évolution.

Un autre phénomène, à coup sûr corrélatif : la prolifération actuelle des ciné-clubs. Dans telle ville de province (Bordeaux) où, voici dix ans,

un seul vivotait péniblement, aujourd'hui on en compte trois, qui prospèrent. Mais comment mesurer avec précision cette corrélation ?

11. — Certainement. En dix ans, nous avons vu s'écrouler trop de faux chefs-d'œuvre, pour ne pas être prudents. En sens inverse, il y a aussi la mésaventure de la **Règle du jeu** et quelques autres. Nous retrouverons ce *qui fut la hantise des critiques* littéraires : ne plus laisser échapper Rimbaud. Mais cela n'autorise pas à voir Rimbaud partout, à tout hasard.

12. — *Sur le cinéma* ou sur les cinéastes ? L'opération N.V. (conduite surtout par d'anciens critiques, soutenue par **la critique**) incline à répondre oui. Ensuite de quoi, nous avons vu Clément, cinéaste du système, prendre à la N.V. son scénariste, son opérateur, et s'imaginant faire un film N.V. en donner la *pénible caricature*. Il faudrait donc déplorer ce genre d'influence ? Rassurons-nous : la critique a de l'influence quand, par hasard, elle va dans le sens de la mode. Puis tout rentre dans l'ordre, et elle en a de nouveau pour plusieurs années à prêcher dans le désert. Enfin, ne soyons pas trop pessimiste : dans un semi-*désert*.

13. — A cette question, je répondrai surtout en ce qui me concerne, réponse d'ailleurs déjà esquissée en 3 B. *Tenant la rubrique d'un journal* essentiellement politique, de droite et même d'extrême-droite, je veux bien, avec les positions duquel je me sens toujours en étroite sympathie, je n'ai jamais éprouvé qu'il y eût là un obstacle à juger sereinement d'un film, pas plus qu'à proclamer que je tiens Eisenstein pour le plus grand nom *de l'histoire du cinéma*. Je m'efforce de ne jamais déplacer le débat, et, comme je l'ai déjà indiqué, je ne vois là aucun mérite puisque, neuf fois sur dix, nous avons affaire à un cinéma prudemment non-engagé, ce qui facilite les choses. Dans l'ensemble, j'ai l'impression que mes confrères procèdent de même, et j'y vois certes *un progrès. Il suffit* de se rappeler les années d'après guerre, et l'absurde anti-américanisme qui sévissait alors dans une certaine presse (par exemple **L'Ecran français,** dernière manière)... Cela nous a valu des mines effarouchées et des couplets moralisateurs non moins que sociologiques (à propos des films de guerre ou des « *films noirs* ») *bien* réjouissants à évoquer aujourd'hui.

Autre chose : les occasions de nous entre-déchirer ne manquant point pour *l'heure, gardons*, pour nous réconcilier, ce terrain à l'écart de nos guerres civiles : le cinéma. Et accordons-lui le respect que nous devons à sa dignité d'art, qu'envers et contre tout, nous ne cessons de proclamer, même quand nous éprouvons *un* certain mal à y croire.

14. — Les **Cahiers** ont fourni eux-mêmes la réponse dans leur n° 100 (article de *Doniol-Valcroze*). *Mais on* peut la compléter par le point de vue du consommateur. Voici donc en quoi leur apport, en dix ans, a été positif : d'une part, le travail de critique en profondeur d'André Bazin, de très loin le premier critique français depuis la guerre, peut-être le seul qui ait eu une vue d'ensemble et une intuition *rigoureuse de tous* les problèmes du cinéma. Tout critique, aujourd'hui, a une dette, avouée ou non, envers A. Bazin. D'autre part, le travail de remise en question des valeurs admises fait par les critiques plus jeunes : Astruc, Rohmer, Truffaut, etc. Bien sûr, nos quinze ans s'indignaient lorsqu'on leur présentait ***La Symphonie pastorale*** ou **Le Diable au corps** comme des chefs-d'œuvre, et nous flairions l'imposture, mais sans trop oser le dire. Plus tard, les **Cahiers** l'ont osé, et cela nous a donné confiance. Puis nous avons appris à regarder d'un œil neuf, le cinéma par excellence, le cinéma américain (avec le numéro spécial *qu'ils lui ont consacré, les* **Cahiers** ont peut-être atteint leur sommet). Et aux noms de Flaherty, Renoir, Vigo, Dreyer, Bresson, Cocteau, que nous honorions déjà, nous avons ajouté Hitchcock, Fritz Lang, Walsh, Hawks, Minnelli, Aldrich, Ray, etc., ce qui mérite bien quelque gratitude.

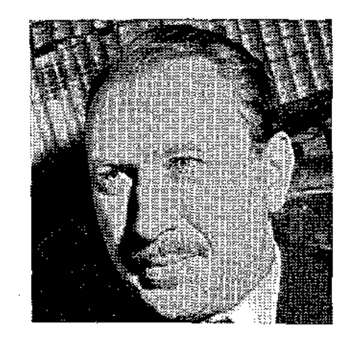
Enfin, en prolongeant leur travail de critique par une action personnelle, sans quoi il eût risqué de demeurer stérile, en démontrant que le cinéma *ne se prouve bien qu'en filmant*, plusieurs membres des **Cahiers** nous ont donné des films, parmi les plus beaux ou les plus intéressants du cinéma français d'après guerre : **La Proie pour l'ombre, Tirez sur le pianiste, Les Bonnes Femmes, A bout de souffle,** et deux metteurs en scène, au moins, de qui l'on peut à coup sûr, tout attendre : *Astruc et Truffaut.*

Pour être tout à fait franc, cela n'est pas allé sans quelque inconvénient, en *contrepartie, et il semble* que le départ de quelques-uns des principaux collaborateurs se soit traduit, pour la revue, par un certain désarroi, un léger flottement. Bazin n'a pas été remplacé, mais plusieurs autres non plus. A moins que...

A moins que ce ne soit le cinéma lui-même qui soit devenu moins intéressant que dans les années cinquante, et que le critique n'y soit pour rien. Ce qui n'est pas impossible, puisqu'on voit les **Cahiers** réduits à défendre l'affreux « cinéma *de gladiateurs* » *qui* nous envahit présentement sans rencontrer de résistance.

JEAN DUTOURD

(Carrefour)



1. — *Il* me semble que *la critique* de cinéma dans la presse tient à elle toute seule autant de place que les critiques littéraire, picturale, musicale, etc., réunies. Cela vient sans doute de ce que le public du cinéma est innombrable. Les gens s'intéressent visiblement autant au cinéma qu'aux faits divers et un peu de la même façon.

2. — Je n'avais pas remarqué que les titulaires des chroniques littéraire, picturale, gastronomique, etc., fussent particulièrement spécialisés. Je trouve plutôt que dans l'ensemble ils sont assez peu familiarisés avec les sujets qu'ils traitent.

3. — Dans l'exercice de mon métier de critique de cinéma, je ne tiens aucun compte :

a) des goûts du public ;

b) de l'esprit du journal dans lequel j'écris.

Cela explique sans doute pourquoi je suis si peu lu et pourquoi personne ne fait attention à mes petits papiers.

4. — Le critique littéraire se met-il — pour reprendre vos termes — « dans les conditions du lecteur » ? Le critique de cinéma n'écrit pas seulement pour le lecteur ou le spectateur, mais aussi pour les auteurs des *ouvrages dont il parle, pour une* certaine idée qu'il se fait de leur cinématographe, pour lui-même enfin.

5. — Je pense qu'il est parfaitement *inutile de voir les films dont* je n'ai pas à rendre compte. Le critique littéraire se croit-il obligé de

lire les ouvrages des 4.000 cacographes que l'on publie chaque année?

6. — J'allongerai votre liste, si vous le permettez. J'inscrirai d'abord : le bon sens et le bon goût, ensuite la modestie, ou si vous préférez, la haine du genre prétentieux.

Lorsque je lis mes confrères, il m'arrive souvent d'éclater de rire tant ils ont l'air de se prendre au sérieux, et tant ils font de belles phrases. Après tout, le cinéma n'est qu'une petite chose et le critique de cinéma est une chose encore plus petite.

7. — Non.

8. — Non.

9. — Les deux.

10. — Il me semble que ce sont les critiques qui ont évolué. A part quelques plaisantins, ils parlent comme des Professeurs de Sorbonne.

11. — Dix ans, cela me paraît un délai bien court. Je me demande toujours, quand je vois un film, ce qu'on en retiendra dans cent ans. C'est sans doute ce qui me rend morose.

12. — Quand un créateur se laisse influencer par la critique, quelle qu'elle soit, cela signifie qu'il est un mauvais créateur. D'où il suit que si le critique a influencé ou influence un certain cinéma, ce ne peut être qu'un mauvais cinéma.

13. — Je ne vois aucun progrès dans le fait qu'un système esthétique remplace un système politique ; ce n'est qu'une intolérance qui chasse l'autre. Je suis ennemi de tous les systèmes, surtout quand ils sont échafaudés après coup par des critiques. Quant à juger une œuvre d'art (ou qui se veut telle) selon des normes politiques, c'est une sottise et une malhonnêteté.

14. — **Les Cahiers du Cinéma** sont une sorte de N.R.F. du cinéma, avec des défauts et des qualités analogues. Les qualités l'emportent sur les défauts, et l'on est jamais tout à fait sérieux sans un peu de pédanterie. J'ajoute que j'écris très souvent dans la N.R.F.

JEAN FAYARD

(La Revue de Paris)

1. — Oui. Aujourd'hui, dans la plupart des journaux et hebdomadaires, la critique de cinéma est traitée comme une rubrique majeure, à peu près à égalité avec la critique dramatique.

2. — En principe, non. Le film est une denrée essentiellement publique et je n'aime pas qu'on m'impose des considérations techniques ni un jargon ésotérique comme celui qui rend parfois la critique d'art parfaitement ridicule et moliéresque.

En fait, un critique, même s'il sort des rangs des amateurs, se spécialise au bout d'une période assez brève. Ce qui est bien, à condition qu'il garde toute sa fraîcheur de jugement et qu'il n'adopte jamais le point de vue du réalisateur. Comme le public, il est à l'autre bout de la caméra.

C'est bien, pour deux raisons :

A) Il faut souvent situer le film d'un auteur dans l'ensemble de son œuvre pour le juger équitablement.

B) Une bonne culture cinématographique est indispensable pour ne pas saluer comme une nouveauté ce qui s'est déjà fait il y a dix ou vingt ou cinquante ans.

3. — A. Aucun.

B. Aucun.

A. Sans correctif. Le critique n'est pas fait pour suivre le public, mais pour le précéder et quelquefois pour se battre contre lui.

B. Le seul correctif est le suivant. Il faut travailler dans un journal auquel on est accordé d'avance (harmonie préétablie). Sinon, vous vous sentez toujours dans la situation du monsieur qui chausse du 41 et à qui on veut mettre des souliers de 38.

4. — En général, oui. Un film qui demande à être vu trois fois pour être apprécié ou compris a manqué son but. Cependant, il est toujours bon, comme dans la littérature, de fréquenter les chefs-d'œuvre, dont l'inépuisable richesse apparaît à la relecture.

5. — Oui, dans la mesure où il faut être tenu au courant. Mais sans exagérer. L'indigestion de navets ne profite à personne.

6. — Préséance des qualités du critique :

1° Un bon jugement ;

2° Un talent d'écrivain ou de journaliste ;

3° Une bonne culture générale ;

4° Avoir suffisamment fréquenté le cinéma.

(Le critique n'a que faire des connaissances techniques.)

7. — Non. Plutôt moins qu'au théâtre, en littérature, en musique et surtout que dans les arts plastiques.

8. — Il faut d'abord être capable de situer la catégorie d'un film. On tombe très facilement d'accord là-dessus. A l'intérieur de chaque catégorie, on doit se laisser aller à l'impression personnelle. On a le droit de dire, par exemple : « Ce film est médiocre, mais j'avoue qu'il m'a amusé. » (Ou : « Ce film est important, mais il m'ennuie. »)

9. — Là, il y a du mélange. Chacun a évidemment un système plus ou moins cohérent. Mais il faut laisser sa part à l'impression et ne pas décréter au nom d'un dogme.

10. — A. Oui, ses buts sont aujourd'hui presque toujours honnêtes, alors qu'il y a trente ans, la critique se confondait souvent avec la rubrique publicitaire.

B. Oui. Ses moyens ont beaucoup grandi.

C. Oui. Les auteurs et même les exploitants tiennent compte de la critique.

11. — Non. Il est déjà assez difficile de savoir ce qui est bon dans le moment. Mais c'est un fait que la plupart des films vraiment bons à leur sortie ont duré. Quand on a redonné **La Bandera** il y a deux ou trois ans, **L'Express** a trouvé ce film affadi et a publié les critiques, selon lui trop enthousiastes, de Marcel Achard, de moi-même et de quelques autres. Finalement **L'Express** a été presque seul à être de cet avis.

12. — Oui. En partie directement. René Clair, Jean Renoir, Tati, Antonioni, Minnelli, Nicholas Ray et pas mal d'autres m'ont dit qu'ils tenaient compte de l'opinion des critiques.

En partie par la bande, c'est-à-dire par action sur le public. Il ne faut pas exagérer la portée de cette action, mais elle existe.

13. — La différence entre la droite et la gauche n'a jamais été très considérable quand il ne s'agissait pas de films de pure propagande politique. J'ai été de la fon-

dation de la Critique Indépendante avec Moussinac de **L'Humanité**, je suis du jury Delluc avec Sadoul (de même appartenance) et nos divergences n'ont jamais dépassé l'amplitude normale dans un pays de libre discussion.

14. — Apport positif certain et important. Il faut que l'opinion ait une pointe passionnée.

RENE GILSON

(Cinéma 61)

1. — Dans *la presse quotidienne* c'est très inégal, mais ce qui est plus grave, dans les hebdomadaires, la critique de cinéma est de plus en plus sacrifiée, tenue pour suspecte et systématiquement confiée à des « signatures », à des critiques littéraires, de théâtre, romanciers, dont la méconnaissance et parfois même *le mépris plus ou moins* conscient du cinéma sont scandaleux pour le cinéphile.

2. — Les critiques littéraires, les critiques d'art sont « spécialisés ». Il importe encore plus que le critique de cinéma le soit, si l'on entend par spécialisation cinématogra*phique un véritable* amour et une profonde connaissance du cinéma.

3. — Aucun compte.

4. — Il me semble impensable que, pour un film important et un article un peu sérieux, un critique puisse se contenter d'une seule vision.

5. — On aime le cinéma ou on ne l'aime pas. Si un critique ne va pas voir les films importants ou simplement des films « à voir » parce qu'il n'a pas à en *rendre compte, ce* n'est pas un critique. Il fait « métier » de critique, il fait du journalisme. Comment peut-on concevoir qu'on ose écrire prochainement une critique de **Viridiana** si l'on n'est pas allé voir ou revoir — car les souvenirs de festival sont insuffisants et dangereux — **La Jeune Fille** et **Nazarin** mais encore *si l'on n'a pas* connaissance entière et révisée de l'œuvre de Bunuel ? Evidemment, s'il ne s'agit que de papiers impressionnistes avec un certain brin de plume pour plaire au lecteur ou le faire « réagir », comme c'est la mode dans les hebdomadaires, c'est autre chose.

6. — 1° Avoir beaucoup fréquenté le cinéma et être un amant du cinéma.

2° Avoir une bonne culture générale et savoir écrire clairement, honnêtement, *cela va sans dire.*

3° La technique ? connaître profondément le langage, l'esthétique du cinéma, leur évolution, cela nous renvoie au n° 1. Ce qui est proprement technique ? Il faut bien sûr qu'un critique connaisse les problèmes de la réalisation, qu'il ait fréquenté et *qu'il fréquente toujours,* studios et lieux de tournage. Mais finalement, pour la « technique », chacun sait « qu'il faut quatre heures... »

7. — Non.

8. — Non, après tout. Mais les critères ne sont pas tout. Point trop n'en faut, et il ne faut surtout pas s'y référer avec système, méthode, et même trop consciemment.

9. — *L'impression du moment,* non. Des valeurs esthétiques, oui, un « système » non.

10. — Oui A-B-C en bien naturellement. Mais, s'il y a eu des essais d'esthétique, il n'y a pas eu de critique de cinéma avant 1940. Ce n'était pas possible d'ailleurs. Il suf*fit de lire même les compte* rendus de **La Revue du Cinéma** 29-30.

11. — Quand je le « vois », certes pas. Il y a d'abord le plaisir du cinéma, si celui-ci est donné. Au moment de la réflexion, parfois, s'il s'agit surtout de films très inscrits dans un mouvement d'évolution du *cinéma. S'il s'agit* d'un film d'un auteur qui a déjà toute une œuvre, un style, un univers, cela n'a plus de sens.

12. — Oui... quand *les critiques* deviennent auteurs de films. Autrement non, et elle n'a pas à en avoir.

13. — Assez souvent, mais ce n'est pas toujours forcément un effacement de l'éthique au profit de l'esthétique. Tout recul des sectarismes, *des esprits de système* me semble un progrès, le confusionnisme non.

14. — On doit aux **Cahiers** une grande part de l'apport critique d'André Bazin et de son école, la période Truffaut - Rivette, destructrice et constructive, salutaire et féconde, et *la première défense* et illustration du cinéma américain. Depuis deux ans, les **Cahiers** survivent plus mal que bien, les équipes qui, en deux époques, firent leur vitalité, ne sont plus. Mais il y a dix-huit films et sept nouveaux réalisateurs qui comptent et renouvellent le cinéma.

PATRICE HOVALD

(L'Alsace)

1. — Certainement pas. Il est extraordinaire de constater que des journaux parisiens tirant à 500.000 exemplaires et *s'adressant à un public* dont on nous dit qu'il est le plus cultivé du pays (ce qui est peut-être une raison, la culture ne sous-entendant pas le cinéma...) consacre à des films importants des critiques (indigentes) de quelques lignes, se contentant pour le reste de publier des photos sur grand format ou des nouvelles *dites brèves d'une rare* niaiserie. Quant à la presse de province, la critique y brille généralement par son absence, ou bien l'homme qui se décerne ce titre se contente d'un travail qu'il vaut mieux ne pas qualifier. Alors que souvent le feuilleton de critique littéraire (fourni ou non par des agences) figure en bonne place.

2. — La critique de cinéma ne peut être que le fait d'un « spécialiste ». Marcel Achard disant « m... » à ***Hiroshima*** *donne la mesure* de ce que peut être l'incompétence serait-ce de la part d'un homme que l'on peut bien considérer comme « cultivé ».

3. — Le « goût du public » est une chose qui n'existe pas. Le goût du public c'est la salle comble de **Ben Hur** et ce sont en six jours (à Mulhouse) les 7.000 spectateurs du festival Bergman. Je n'ai donc pas du tout le sentiment ni de tenir compte de ce « goût », ni même de *le former. En fait,* je m'efforce de proposer des éléments de jugement. Etant, par ailleurs, critique d'un journal d'information sans nuance politique, je n'ai pas non plus à pratiquer d'auto-censure. Lorsque des lecteurs manifestent des opinions contraires, le journal leur donne la parole. Lorsqu'enfin, des incidents publics *éclatent* (***Les Liaisons dangereuses***), compte rendu est donné de ces incidents et le rédacteur en chef

situe la position du journal par rapport à ces incidents et à leur objet. Moi-même j'estimais que le public bien-pensant — je suis croyant — était mal venu de s'en prendre aux « **Liaisons** », alors qu'il tolérait Autant-Lara. Un colloque qui réunit par la suite de nombreuses personnalités, dont le rédacteur en chef du journal et votre serviteur, nous permit de confronter nos vues.

Ce seul « cas » mis à part, je suis et je me sens absolument libre.

4. — Je pense que le critique est celui qui devrait en savoir « plus long », si j'ose dire, que la plus grande partie des spectateurs (mais pas que tous les spectateurs), parce qu'il est averti de ce dont il parle, qu'il a souvent vu plusieurs fois (ce qui est à recommander) le film, qu'il juge ce film aussi en fonction d'un auteur dont il a suivi l'œuvre antérieure et l'évolution de son style, de sa pensée.

5. — Les films passant à une cadence assez rapide, je suis dans l'obligation d'effectuer un choix. Mais il est bien certain que j'estime nécessaire de voir des films dont je ne rends pas compte, parce qu'ils participent de ma connaissance, de ma culture — la culture étant ce qui nous modifie — et que par rapport à ces films mon jugement évolue. Je m'excuse d'employer les grands mots de « connaissance » et de « culture », mais il est bien évident qu'en quinze années les films que j'ai vus comme les livres que j'ai lus ont modifié jusqu'à mon comportement. Celui qui traverse **L'Avventura** ou **Marienbad** sans en être « affecté », faut-il l'envier?

6. — A. Avoir beaucoup fréquenté le cinéma.

B. Avoir une bonne culture générale.

C. Avoir un talent d'écrivain ou de journaliste. Quant à la connaissance de la technique, elle découle du premier point à moins que l'on ait les yeux dans ses poches.

7. — Oui, l'accord sur une œuvre est plus difficile à obtenir dans le cinéma que dans les autres domaines. Pourquoi? Parce que le spectateur s'identifie au cinéma, qu'il en fait sa chose à lui, qu'il a envers une œuvre ou surtout envers un ou une interprète un sentiment possessif auquel il estime que l'on attente, lorsque l'on s'en prend à tel ou tel film. Il est alors volontier agressif. D'autre part, le spectateur moyen veut être « distrait ». Et **L'Avventura** ne le distrait pas. Enfin, bien que souvent il ait jeté par-dessus les moulins la morale traditionnelle, il n'est pas près d'accepter, serait-ce le couple d' « **Hiroshima** », alors qu'un film de bas étage ne le gêne pas, Il n'accepte pas ce que réclame Resnais lorsqu'il dit : « Ce qu'il faut, c'est ébranler la certitude des gens, les réveiller, faire qu'ils n'acceptent pas les valeurs reçues comme intangibles, »

8. — Non. Ou alors dans la mesure où l'on a l'impression que le cinéma a évolué beaucoup plus rapidement que d'autres domaines expressifs. Je dis bien « l'impression » car je ne le pense pas. « **Marienbad** » n'est d'avant-garde que dans la mesure où la pensée des auteurs l'est non pas d'ailleurs en soi, mais par rapport à celle d'autres auteurs. Nous sommes loin de **Voyage en Italie.** En fin de compte, ma réponse est négative.

9. — Les deux. Il serait stupide de refuser tout « système esthétique » (le terme n'est pas heureux) sinon un bon sujet serait un excellent film ou, inversement, Molinaro signerait des chefs-d'œuvre. Quant à « l'impression du moment », je dois dire qu'il s'agit d'un moment assez long et que je n'aborde la critique d'un film que plusieurs heures après la vision. Une certaine décantation s'opère et l'impression première est « automatiquement » confrontée au « système esthétique », à tout ce qui est en moi et qui s'appelle le cinéma.

10. — A. Non. Si ce n'est dans des cas individuels. Ainsi, pour ma port, les ciné-clubs comptent beaucoup dans les buts que je poursuis.

B. Oui. Les cinémas d'art et d'essai, par exemple, sont nés d'un climat créé par la critique. Les différentes revues (**Cahiers, Cinéma 60**), certains hebdos (**France Observateur** lorsqu'il veut bien rester sérieux, **Le Figaro Littéraire, L'Express** en ce qui concerne les interviews) ont accru les moyens de la critique.

C. Et, partant son influence sur le public. Antonioni, Bergman, Rossellini doivent beaucoup à la critique. Ce qui est regrettable, c'est que l'un ou l'autre de ces auteurs cessant de plaire par l'une ou l'autre de ses dernières œuvres se voit rejeté, serait-il l'auteur de **Sommarleck**, ce chef-d'œuvre. Il reste à dire qu'André Bazin n'a pas été remplacé et que, contrairement à ce que l'on affirme, chacun est indispensable dans sa singularité.

11. — Oui. Et non sans inquiétude... Mais il y a Murnau, Flaherty, **Païsa, Voyage en Italie, Sommarleck, La Comtesse aux pieds nus, Senso.** Alors, si je me suis trompé quelquefois, en voyant sept ans après **Senso,** je sais que j'ai eu raison une fois.

12. — Bien entendu. Non seulement parce que des critiques tournent des films — ce qui ne serait pas un argument — mais parce qu'il est du rôle de la critique de découvrir un film dans ses œuvres vives. Un film est bien plus que ce que son créateur a voulu qu'il soit. Au critique d'opérer cette mise en valeur. Et, ce faisant, il influence le créateur lui-même consciemment ou non. Ce n'est pourtant pas une règle générale. Mais si la critique permet à Antonioni de créer, elle influence évidemment le cinéma, du moins ce que j'appelle par ce nom.

13. — Cette distinction, en ce qui concerne les meilleurs critiques français, ne m'a jamais paru vraiment apparente. Ni gênante. Georges Sadoul regrette (et moi aussi) que Resnais n'ait pu tourner un film sur l'Algérie. Il n'en admire pas moins **Marienbad.** Henri Agel n'est en aucune manière un critique de droite. Alors? Il n'y a pas à séparer l'éthique de l'esthétique. Pas plus en ce qui concerne la critique qu'en ce qui concerne le cinéma lui-même où, Godard l'a rappelé, « le travelling est affaire de morale ». La critique véritable ne doit être ni de droite ni de gauche. En fait, je fais mienne la parole de Bazin : « Si la critique est la conscience du cinéma, le cinéma lui doit d'avoir conscience de lui-même. »

14. — « Franchement », bien sûr. Les **Cahiers** sont irremplaçables. L'esprit des **Cahiers** est détesté dans certains milieux — un producteur l'a aimablement déclaré en public récemment — ce qui prouve son efficacité. Les **Cahiers** pour ceux que le cinéma brûle, sont, en fin de compte, la vraie référence. Certains articles semblent parfois byzantins. Alors, je me dis que les **Cahiers** ont publié la lettre de Rivette sur **Voyage en Italie,** l'admirable « Bergmanorama » de Jean-Luc Godard et la préface de Bazin à l'entretien avec Orson Welles, c'est-à-dire l'illumination soudaine : le Balzac de Rodin. Les **Cahiers** ont souvent apporté au terme d'un itinéraire obscur l'illumination, la révélation soudaine d'un « quod erat demonstrandum » éclatant. Ce qui suffit à leur gloire. Dans cette révélation est le cinéma. Tout le reste est littérature.

SAMUEL LACHIZE

(L'Humanité)

1. — Je crois que le cinéma est désormais considéré comme adulte. En tant que tel les journaux lui accordent maintenant une place

beaucoup plus grande qu'autrefois. En ce qui concerne le journal auquel je me flatte de collaborer, **L'Humanité,** la tradition est fort ancienne. Léon Moussinac, qui fut avec Louis Delluc le créateur de la critique cinématographique, y donnait de larges chroniques, alors que la plupart des journaux — entre les années 20 et 30 — ne parlaient guère de cinéma.

2. — La spécialisation est indispensable en toute chose. Il ne peut pas y avoir de cordonniers amateurs, pas plus que d'ajusteurs ou de savants amateurs. Mais le journalisme a ceci de particulier qu'il donne généralement à des amateurs, ou des « non-spécialisés », le soin de tenir telle ou telle rubrique. Il se peut alors que l'amateur justifie son titre et que dans le domaine qui lui est confié il devienne un passionné. A partir de ce moment, il devient *aussi* un spécialiste. N'est-ce pas ce qui se passe pour tous les critiques cinématographiques ?

3. — A. Les goûts *du public ?* Je crois qu'il faudrait dire « le goût des publics ». J'enfonce une porte ouverte, mais le public est constitué par des millions d'individus dont les caractères sont souvent opposés. Devant un film — et j'en ait fait souvent l'expérience, si j'ose dire « scientifiquement », dix spectateurs qui possèdent de nombreuses *affinités* en commun, ont dix réactions différentes. Le cinéma n'est pas différent en cela des autres arts. C'est l'auberge espagnole.

Cependant, en tant que critique, je tiens compte, non des « goûts » du public, mais des réactions que je pressens. Je donne d'abord mon appréciation personnelle — et je suis « bon public » — mais si je devine que la plupart des lecteurs de mon journal auront des raisons différentes *des miennes d'apprécier* ou de ne pas apprécier tel ou tel film, je m'efforce d'en tenir compte. Par exemple, j'ai écrit plusieurs fois sur **L'Année dernière à Marienbad,** en affirmant mon enthousiasme pour ce film. Toutefois, mon dernier article était dix fois plus prudent que les précédents : les raisons en sont évidentes, et tous *les critiques en ont* fait l'expérience. Le public va « voir » **L'Année dernière,** mais il en veut au critique de « son » journal de ne pas l'avoir prévenu exactement de ce qui l'attendait. Que ceci nous serve à tous de leçon : le critique doit être humble. Son rôle est de vulgariser le cinéma auprès du public, le plus simplement *du monde. Affirmer* n'est pas suffisant. Il faut encore expliquer.

B. « L'esprit du journal ». Pour moi c'est une *formule creuse. Je suis communiste et militant. J'écris* dans « l'organe central du Parti Communiste », et je considère que le travail que j'y effectue fait partie intégrante de ma vie militante. C'est une voie que j'ai choisie en toute liberté et que je suis en toute sincérité. Aucune contrainte ne se dresse devant moi. L'esprit du journal est donc le mien. *Autrefois ouvrier, de*venu intellectuel, je reste ce que j'étais. Je suis contre les films qui insultent la classe ouvrière, je suis contre les films qui prônent la guerre. Ils sont rares, et j'en suis heureux. Pour le reste, je suis « pour » le cinéma, mais pas n'importe quel cinéma... Nous verrons ça à la treizième *question !*

4. — Pas de question, je suis pour la multivision ; ce n'est malheureusement pas toujours possible pour le *critique d'un journal quotidien.*

5. — Oui. Et parce qu'il faut tout voir, puisque ça existe.

6. — *Question embarrassante.* Le critique idéal doit posséder toutes les qualités énumérées. Mais il en est une essentielle à mon avis, c'est l'amour des gens. Tout critique qui n'est pas un humaniste est stérile. Le cinéma est l'art réservé à des millions d'êtres. Ne pas connaître leurs désirs, leurs joies et leurs peines, *c'est vivre dans une tour d'ivoire.* Or, le cinéma n'est pas fait pour les critiques, mais pour les spectateurs.

7. — Question absurde ! La *querelle des anciens* et des modernes, des abstraits et des figuratifs, etc. L'accord ne se fait que sur les chefs-d'œuvre, dans le cinéma comme ailleurs. Encore faut-il s'entendre sur le sens du chef-d'œuvre. Mais **Le Potemkine** ou **La Ruée vers l'or** ont moins d'ennemis que « L'Iliade » et « Tartuffe », alors ?

8. — Les critères sont évidemment plus difficiles à établir dans le domaine du cinéma que dans les autres, pour la seule raison — et c'est en*core un lieu commun* — que le cinéma est une tentative de reproduction de la réalité, et que le spectateur, par conséquent, s'identifie plus facilement aux héros de l'écran, qu'à ceux des romans et — bien entendu — qu'à ceux qu'on peut représenter au théâtre. En vérité, d'un mélodrame comme **Le Dernier des hommes,** à un *autre mélodrame, plus complexe,* comme **Païsa,** il n'y a guère de différence. Pour moi, le critère essentiel réside dans le réalisme soigneusement recherché ou simplement improvisé — saisi sur le vif. Mais si, quitte à faire hurler Douchet, je dis que j'aime le dernier film de Claude Autant-Lara, **Tu ne tueras point,** pour son réalisme, *je prouve aux lecteurs des* **Cahiers** *que les critères sont très difficiles à établir* en matière de cinéma.

9. — Le « système esthétique » étant une invention des **Cahiers,** je *reste poli. (Je dis tout de même :* « Vive Carné ! » — Allez-y, hurlez !)

10. — Je répondrai à la douzième question.

11. — Oui. Et quatre-vingt dix-neuf fois sur cent je dis : hélas !

12. — Les statistiques prouvent qu'à peine un quart des spectateurs suivent la critique. *Poser la question* de l'évolution de celle-ci me semble vain. Autrefois, on allait beaucoup au cinéma et on ne lisait pas la critique. Aujourd'hui, on va beaucoup plus au cinéma, et on lit légèrement la critique. On veut savoir seulement si c'est « bon » ou « mauvais ». Et combien de mauvais films, selon le critère de la critique, ont *néanmoins* réussi une carrière honorable ? Si l'on sait que le record des recettes jamais battu par un film de série B, l'a été par **Interpol contre X...,** sur lequel aucun critique ne s'est penché, il y a de quoi désespérer. Je crois que la critique a régressé. Pour qu'elle augmente son influence, il faut qu'elle progresse dans ses buts. *Et ses buts* quels sont-ils ? Il y a autant de buts que de critiques. Mais ils ne sont pas tous clairement définis. Le résultat est que le cinéma se moque de la critique et que les réalisateurs n'en tiennent pas compte. Quant aux anciens critiques qui, de temps à autre deviennent réalisateurs, ils brûlent ce qu'ils ont adoré, et *réciproquement.*

13. — Gauche ? Droite ? C'est une question piège. Il n'y a pas fort longtemps, dans un numéro spécial d'**Esprit,** René Guyonnet avait *admirable*ment analysé le phénomène (No 6 de juin 1960). Il m'arrive de m'entendre fort bien avec des critiques réputés « de droite » et de m'indigner contre des gens qui s'affirment « de gauche ». Ainsi, lorsque dans **Positif,** journal « de gauche », je lis sous la plume d'un critique, à propos d'un film quelconque, des injures à l'égard du Parti Communiste, dignes de **Rivarol,** alors que ce film n'a rien de politique, ça me chagrine. Je préfère *savoir* où sont mes ennemis. Mais c'est tout de même là que le critère intervient, et qu'il faut parler à la fois d'éthique et d'esthétique, de « fond » et de « forme ».

Pour moi, un critique de gauche — pour employer votre détermination — est celui qui se préoccupe du « fond ». Je sais qu'un bon scénario mal mis en scène donne *un mauvais* film. Mais un mauvais scénario bien réalisé donne **aussi** un mauvais film. C'est mathématique : + X — = —, — X + = —. Toutefois, il faut

savoir renverser le problème. Qu'est-ce qu'un bon scénario, pour moi ? Un sujet humain, généreux, voire révolutionnaire quant à ses buts. Un sujet qui vise à l'émancipation de la classe ouvrière, qui lutte contre le racisme, le colonialisme, contre les contraintes en tous genres imposées aux hommes, qui dénonce l'obscurantisme, la bêtise, etc. Et même « mal foutu », selon vos critères, ce film aura ma préférence sur un film « bien fait », mais contraire à ma conception de la vie et l'avenir de l'humanité.

Ce qui ne veut pas dire que la forme ne doit pas intervenir. Et en vérité, elle est inséparable du fond. Mais là n'y a-t-il pas un désaccord entre vous et nous, les critiques communistes ? Pour conclure, je suis pour un cinéma de progrès, même imparfait, et non pour un cinéma réactionnaire, même brillant. Tout le reste n'est que littérature, querelles d'esthètes et coupage de cheveux en huit.

14. — J'ai parfois un plaisir certain à lire les **Cahiers.** Mais franchement... je reste courtois.

MORVAN LEBESQUE

(L'Express)

1. — Satisfaisante.

2. — La spécialisation est évidemment une bonne chose. Je me demande dans quelle mesure elle ne corrompt pas le jugement à la longue.

3. — Je ne tiens compte 1o ni des goûts du public (?); 2o ni de l'esprit du journal dans lequel je m'exprime.

4. — Je ne pense pas qu'il est bon de revoir certains films — ceux que l'on juge d'emblée importants, plus beaux, plus originaux, plus profonds que les autres — afin de leur rendre justice par une critique mieux motivée. Quant aux autres, une seule vision suffit amplement.

5. — Il me paraît non seulement utile, mais indispensable de voir tous les films, y compris ceux dont je n'ai pas à rendre compte (et d'ailleurs, en ce qui me concerne, j'ai demandé à mon journal de me laisser couvrir toute la critique cinématographique). Un film, pour moi, ne peut être détaché de l'ensemble de la production. Ignorer ceux qui l'entourent, c'est ignorer la place qu'il tient, c'est se priver d'une échelle de valeurs. Le critique n'est pas simple public : il participe de l'histoire en cours du cinéma. Il doit tout voir.

6. — Qualités du critique, à mon avis :

1o Le jugement ;

2o La faculté de discerner l'importance et la dimension d'un film ;

3o Le courage ;

4o La rigueur des convictions ;

5o La clarté ;

6o Le souci de servir le public en lui désignant ce qu'on croit être le meilleur.

Ensuite viennent — dans l'ordre — les qualités secondaires, celles que vous avez énumérées.

7. — L'accord sur une œuvre me semble un peu plus difficile à obtenir au cinéma qu'au théâtre, sans doute parce que chaque critique y reçoit cette œuvre plus isolément, et aussi parce que quelques critiques de cinéma ne sont que des haut parleurs de chapelles. En ce sens, le cinéma pourrait tomber un jour dans la confusion de la peinture ou de la poésie où l'échelle des valeurs a été désintégrée.

8. — Non, pourquoi?

9. — La vérité est entre les deux: parti pris esthétique, mais honnêteté devant l'œuvre présentée. Ce qu'on « appelle » « impression » est, au cinéma, souvent très valable : on « reçoit » un film très sensiblement.

10. — Je me fous de l'évolution de la critique. Ce qui m'intéresse, c'est l'évolution du cinéma.

11. — Pas exactement. Je suis sensible, je le répète, à la « dimension » du film ce qui me donne à penser que ce film survivra. Mais ces calculs de dix ou vingt années ne sont que vues de l'esprit. Que sera le monde dans dix ans ?

12. — Si j'en crois les amabilités de certains producteurs ou exploitants, je présume que la critique a une influence, en particulier pour les exclusivités champs-élyséennes. J'en suis, croyez-moi, le premier surpris.

13. — Pour qu'il y ait vraiment une critique de droite et une critique de gauche, il faudrait qu'il y ait carrément des films de droite et de gauche (ex. : Brecht, au théâtre). Or, la politique étant censurée au cinéma, comment la critique s'exercerait-elle à son sujet ? Que l'on nous donne un film sur la guerre d'Algérie, et nous verrons.

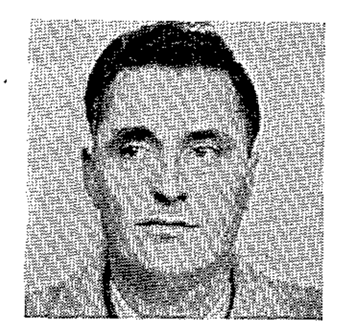
En généralisant le problème, je crois d'ailleurs que la question est mal posée. L'esthétique d'un film me paraît intimement liée à son contenu moral ou idéologique. Si ce film est réussi esthétiquement, s'il est très beau, qu'il soit de « droite » ou de « gauche », on peut être sûr qu'il utilise idéologiquement des éléments valables : la part de vérité qu'il y a dans toute position politique. A l'extrême, quand la position est absurde il n'y a pas de bon cinéma. Aucun bon film stalinien, aucun bon film hitlérien.

Pour le reste, je crois que l'éthique n'a nullement à s'effacer devant l'esthétique. Je ne suis pas partisan de l'art pour l'art. Il faut d'abord avoir quelque chose à dire. La beauté est un sous-produit, quelque chose comme le fruit de l'arbre. Occupons-nous de l'arbre d'abord.

14. — Positif. Qui peut devenir négatif en vieillissant. Toutes choses vivent et meurent.

LOUIS MARCORELLES

(France-Observateur, Cahiers du Cinéma)



1. — Tout dépend du journal auquel vous collaborez. A **France-Observateur,** par exemple, le cinéma occupe une place honorable, mais nullement en rapport avec son importance dans la vie culturelle et sociale du pays. Les « littéraires », perdus

dans leurs querelles de clocher, n'ont pour lui qu'indifférence, sinon un franc mépris. Ils n'en monopolisent pas moins *la quasi-totalité des rubriques du journal*.

2. — D'où la tentation de confier le poste cinéma au protégé du rédacteur en chef ou au dernier laissé pour compte des prix littéraires. On ne dira jamais assez le rôle capital joué par André Bazin et François Truffaut pour conférer à la *critique* cinématographique un semblant de dignité. Nous sommes tous leurs débiteurs.

3. — La critique de quotidien et d'hebdomadaire est forcément liée à l'actualité, mais non aux courbes des recettes publiées par **Le Film Français**. Pour toucher le cher public, supposé « de gauche » à **France-Observateur**, mais composé principalement d'admirateurs du **Baron de l'Ecluse** et des **Canons de Navarone**, plus les fidèles de Paviot et Autant-Lara, le critique a le devoir impérieux de s'exprimer clairement, logiquement, efficacement. Il laissera au *vestiaire* les formules toutes faites, la démagogie tant esthétique que politique. Il voudra convaincre à la loyale, fera confiance à *l'intelligence du lecteur*.

Il sèmera inlassablement le doute, selon la véritable tradition de gauche.

4. — Dans la mesure du possible, le critique reverra le film important dont il a à rendre compte. Pour être mieux à même d'éclairer son lecteur. Mais ces visions successives ne remplaceront jamais le travail personnel de réflexion sur le film, effectué dans la solitude du cabinet de travail.

Par la somme de connaissances qu'elle exige, par la vivacité des réflexes qu'elle suppose, la critique de cinéma est, me semble-t-il, infiniment plus délicate à exercer que la critique littéraire ou dramatique.

5. — *Idéalement, le critique de* cinéma a l'indépendance nécessaire et la culture cinématographique suffisante pour choisir les films dont *il parlera. A quinze ans, le mordu* de cinéma voit tous les films, surtout américains. A trente-cinq ans, il n'en voit que la moitié, toujours en ma*jorité américains.*

De toute façon le critique de cinéma ne saurait être un fonctionnaire. Il doit aller au cinéma pour *son plaisir. Sinon il perd son temps* et celui de ses lecteurs.

6. — D'abord, avoir vu pour son plaisir des centaines de films américains, de toutes les époques.

Ensuite connaître d'une façon ou de l'autre ces « classiques » dont la liste traîne chez Brasillach, Ford (Charles), Sadoul, etc.

Enfin, selon ses goûts, avoir lu *par* exemple Nietzsche, Mallarmé, Joyce.

Le style, c'est l'homme : la « technique » vous sera donnée de surcroît.

7. — Une quasi-unanimité s'est faite pour **L'année dernière à Marienbad**, une large majorité contre **Une femme est une femme**.

Qu'en déduire ?

Moi, je déteste le Resnais, j'adore le Godard. Mon devoir de critique est de m'expliquer là-dessus en toute franchise avec mon lecteur.

Par ailleurs, dans un art aussi jeune et neuf que le cinéma, il est inévitable que le snobisme joue un rôle capital.

On défend toujours seul ce qu'on aime passionnément.

8. — *On n'ose plus répéter* que les confrères, dans leur écrasante majorité, ne vont chercher au cinéma que le miroir fidèle de leur *culture littéraire*, sinon de leurs préjugés politiques. Il faudrait leur apprendre dès l'âge de sept ans à ne pas lire, à ne pas s'intoxiquer de mots. Alors les « critères » se dégageraient d'eux-mêmes.

9. — Va pour le « système esthétique » au sens où Alain parle du « *Système des Beaux-Arts* ».

Le cinéma est à lui-même son commencement et sa fin. Il suppose une façon radicalement neuve de *percevoir le monde* (Eisenstein, seul, l'a noté dans ses écrits théoriques).

10. — On n'arrête pas une certaine forme de « progrès », on n'échappe pas à une *certaine remise en question* des normes intellectuelles et sensorielles qui nous guident encore.

Les buts, ou plutôt le but, se précise (un *Nirvana de la perception*, la gratuité absolue ?)

Les moyens s'affinent, du moins se dégrossissent.

Influence, influences ? Rappeler Bazin et Truffaut. Plus près de nous la critique « impose » Antonioni et Resnais.

Aux critiques d'avoir encore plus d'ambition.

11. — Comme on dit en anglais « who cares ? ».

Seule compte l'intensité de l'émotion ressentie.

En maths, trois siècles, mille siècles, divisés par l'infini, égalent zéro.

12. — Citer encore Bazin et Truffaut, et à l'autre extrêmité Resnais.

13. — Nous sommes en un sens tous de gauche si nous croyons à autre chose qu'au coup de poing sur la table, si nous aimons l'explication fraternelle, etc. Mais à mesure que monte la tension intérieure, que vous visez un but, que vous vous proposez des ambitions, vous risquez de devenir un vrai ours.

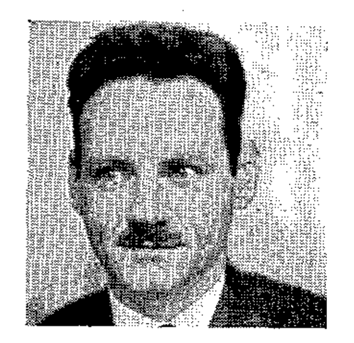
Donc la critique est un métier impossible et achoppe inévitablement sur la création.

L'auteur de « Généalogie de la morale » n'aurait jamais songé à « effacer » l'éthique au profit de l'esthétique, ou vice versa. Question oiseuse. Les esthètes « purs » risquent d'être aussi raseurs que nos béotiens de gauche.

« To have and have not. That's the question ! » (*Hemingway, Joe* Losey).

MARCEL MARTIN

(Cinéma 61, Les Lettres Françaises)



1. — Etant donnée l'énorme importance du cinéma comme fait culturel et social, la place qui lui est accordée dans la presse est en général nettement insuffisante. Il semble que directeurs et rédacteurs en chef sous-estiment assez souvent l'importance réelle du cinéma par rapport aux autres disciplines intellectuelles et artistiques.

2. — Le critique de cinéma doit être *aussi spécialisé* que ses confrères des autres rubriques, mais sa spécialisation doit être en outre fondée sur une large et sérieuse culture générale. Il est d'autre part anormal et finalement vain de confier la critique de cinéma à des « littéraires ».

3. — Je crois qu'il faut tenir compte *des goûts du public, ne serait-ce* que pour les combattre. Il est sans doute utopique de prétendre empêcher le succès de films médiocres *mais qui plaisent* ; mais il est indigne de capituler sans combattre, c'est-à-dire sans dénoncer la médiocrité et la sottise partout où elles se trouvent.

Quant à tenir compte de l'esprit du journal dans lequel on écrit, cela me paraît aller de soi : d'ailleurs si

j'écris dans tel ou tel journal, c'est que je suis d'accord avec l'esprit de ce journal.

4. — Il est souhaitable que le critique apporte au spectateur un jugement motivé et circonstancié et non pas une simple impression. Si pour cela plusieurs visions lui sont nécessaires, dans les cas les plus importants, il est évidemment souhaitable qu'il puisse en bénéficier.

5. — Certes, car il est indispensable pour un critique de se tenir au courant de l'évolution générale du cinéma.

6. — Bonne connaissance du cinéma et bonne culture générale sont également indispensables ; le talent est évidemment souhaitable ; la connaissance de la technique n'est pas indispensable.

7 et 8. — Je crois qu'il en est souvent ainsi, sans doute du fait que ce que les gens « demandent » au cinéma varie beaucoup d'un spectateur à l'autre (simple divertissement, plaisir esthétique spécifique, etc.) et parce que, plus que dans aucun autre art, fond et forme peuvent être dissociés au cinéma, ce qui entraîne des niveaux et des critères de jugement très variés (contenu ou style).

9. — Tout critique appuie inévitablement ses jugements sur un système esthétique plus ou moins cohérent, même s'il ne le formule pas ou n'en a pas conscience et bien qu'il soit fort difficile d'appliquer le même système esthétique au **Potemkine** et à **La Notte.**

10. — Il semble que la critique soit devenue, depuis la guerre, plus sérieuse, plus spécifique et plus influente. André Bazin a évidemment été pour beaucoup dans cette évolution vers l'approfondissement et le sens des responsabilités.

11. — Oui, et c'est un terrible critère de jugement.

12. — Le succès commercial parfaitement inattendu de films tels que **Hiroshima** et **Marienbad, L'Avventura** et **La Notte,** grandement aidé par la critique, peut inciter les producteurs à plus d'audace.

13. — Il n'y a pas de distinction nette entre critique de gauche et critique de droite, pour la simple raison que les idées politiques ne déterminent pas forcément l'attitude esthétique des individus. Il y a eu, depuis quinze ans, un épanouissement de la critique esthétique : cela n'a pas entraîné un effacement de l'éthique (car le cinéma a reflété plus que toute autre activité artistique les remous politiques de cette période), mais une valorisation considérable de la critique en général.

Cependant, il me semble que la critique esthétisante se place à droite car l'attitude qui consiste à négliger les problèmes de contenu est typiquement de droite : une notion comme celle de « mise en scène », érigée en absolu, finit par déboucher, bien qu'elle soit purement esthétique au départ, sur une attitude de droite, parce qu'elle tend à tout justifier d'un point de vue uniquement formel.

14. — L'apport des **Cahiers du Cinéma** est extrêmement positif en ce qui concerne les « Entretiens » et le domaine informatif. Il l'est beaucoup moins, à mon avis, du point de vue de la critique, car celle-ci y est trop souvent atteinte du virus de l'esthétisme ou du délire d'interprétation. Cependant, dans la mesure où les **Cahiers,** de par leurs excès mêmes, obligent souvent les autres à se définir par rapport à eux, on ne peut nier que leur rôle ne soit important.

FRANÇOIS MAURIN

(L'Humanité-Dimanche)

1. — Une mise au point préalable s'impose sur ce que représente cette presse dont les préoccupations, les buts, sont aussi divers que les courants d'opinion résultant eux-mêmes de l'existence des classes sociales et de leur lutte. Viennent s'ajouter à cela des différences de présentation, de style, etc., elles-mêmes fonction du public auquel chaque journal s'adresse. Or il se trouve que, d'une façon générale, la quasi-totalité de la presse accorde à la critique de cinéma une importance à la mesure de sa valeur réelle dans le concert de l'actualité quotidienne ou hebdomadaire.

3. — Quant au fond de cette critique — en ce qui concerne tout au moins l'ensemble de la presse non communiste — il apparaît qu'elle est influencée à la fois par les opinions personnelles du critique et celles du journal dans lequel il s'exprime.

Un tel problème ne se pose pas pour un critique communiste, puisqu'il participe, dans ce secteur déterminé, au combat général du Parti auquel il a adhéré pour liquider l'exploitation de l'homme par l'homme sous toutes ses formes et l'avènement d'une société nouvelle.

C'est pourquoi la notion de considération envers le goût du public (entendue dans le sens de « concession ») ne correspond pas à la vérité. C'est de responsabilité envers le public qu'il s'agit dans ce cas et plus particulièrement envers la classe ouvrière. C'est avec la conscience de cette responsabilité qu'un critique de cinéma communiste estime de son devoir de combattre avec énergie tout ce qui tend, dans les films, à avilir la notion de l'homme, tout ce qui déforme le visage de la classe ouvrière, de la jeunesse, constitue (d'une manière ouverte ou camouflée) de la propagande de guerre ; avec la même conscience, la critique communiste veille à conserver et à exalter les traditions humanistes, soutient les œuvres reflétant la décrépitude et la corruption de la bourgeoisie, l'atrocité de la guerre, lutte pour la défense du cinéma français et pour le rétablissement des principes essentiels de la démocratie en art comme dans tous les autres domaines.

4. — Tous les critiques se plaignent assez souvent d'une façon amère d'être obligés d'écrire leur article quelques instants après la séance. Il serait, bien sûr, souhaitable de voir un film (les bons naturellement, car une seule projection est de trop pour un trop grand nombre) plusieurs fois avant de porter un jugement. Mais l'Actualité ?... (A noter que dans bien des cas, les critiques d'hebdomadaires ne sont pas plus favorisés que ceux des quotidiens !)

2, 5, 6. — Avant celle de voir le plus grand nombre possible de films, il me semble que la principale qualité d'un critique doit être d'aimer le cinéma. L'aimer non pas seulement pour la somme, le patrimoine culturel qu'il représente déjà, pour le plaisir que procure tel chef-d'œuvre ou tel film important, mais l'aimer dans son devenir, se réjouir intensément de ce que Antonioni, par exemple, vienne de conquérir une vaste audience, de ce que Alain Resnais poursuive des recherches ressenties par un nombre croissant de spectateurs ; être capable de s'indigner des tabous frappant tous les sujets contraires à la politique gouvernementale, comme des interdictions frappant ceux qui ont déjà été tournés (quand elles ne s'étendent pas à des films étrangers, tel **Viridiana,** de Bunuel, qui ne peut être projeté en France en raison de la peine que cela causerait à Franco).

La défense d'une juste cause comme celle-là est d'autant plus efficace qu'elle est exprimée en des termes plus convaincants. La plus juste et la meilleure des causes a toujours besoin de bons serviteurs. Une mauvaise défense d'une bonne cause n'enlève rien à la qualité intrinsèque de cette dernière, mais lui retire des chances de triompher.

Il arrive cependant parfois que le critique ne trouve pas les meilleurs arguments pour inciter son lecteur à voir un bon film ou simplement un

film intéressant par des côtés particuliers. Le plus souvent, c'est parce qu'il n'a pas réussi à être *clair*. Car, dans une certaine mesure, le critique se trouve placé par rapport à son lecteur dans une situation identique à celle de l'auteur de films par rapport au spectateur. Ses intentions, son bon désir, font partie de son bien personnel et subjectif A partir de l'instant où l'article est écrit et qu'il est lu, sa signification se détermine non pas selon le souhait qui *l'a inspiré ou signataire*, « mais d'après les rapports des forces sociales, les réactions objectives entre les classes »...

Cette remarque, empruntée à Lénine, est *également valable pour* un film comme pour un roman, un poème ou toute autre œuvre d'art. C'est pourquoi il me semble que les qualités énumérées à la sixième question ne sauraient gâter la valeur d'un critique — bien au contraire — à la condition toutefois qu'elles ne soient pas détachées de la vie et que leur résultante soit la clarté. (Deux particularités qui souvent font défaut aux **Cahiers du Cinéma.**)

Comme le cinéma lui-même (et quels que soient les moyens esthétiques employés par le créateur pour s'exprimer) la critique ne saurait, en effet, être *détachée de la vie. S'il* est vrai, comme l'idée en a été émise plus haut, que la résonance d'un film se détermine par rapport aux conditions de la vie elle-même dans un moment donné — celui auquel le film est livré au public — il est tout aussi vrai que le jugement du critique ne saurait être étranger à ces conditions, puisque le critique appartient, en fait, à la « frange » *la plus évoluée des spectateurs. Je* dirai même que la plus grande part de sa responsabilité réside dans la manière dont il aborde ce rapport, qui doit être replacé dans le contexte des courants divers qui agitent le monde interne du cinéma d'une part, et l'opinion d'autre part. Cette liaison directe du critique avec la vie, avec les problèmes qui se posent au plus grand nombre, est l'une des conditions *indispensables à la clarté* de son jugement.

Qu'implique-t-elle, cette liaison? Non seulement la conscience des conditions générales dans lesquelles *le monde évolue, mais encore la* possession d'un ensemble de qualités de cœur qui le libèrent d'emblée de l'abstraction tout en lui offrant la faculté de remplir au mieux son rôle de « charnière » entre l'œuvre dont il parle et le public.

9. — Certes, il est vrai que ces quelques idées d'ordre très général n'apportent pas de réponse à l'éternel dilemme dans lequel pour ma part je me refuse à me laisser *enfermer : celui du fond* et de la forme. Il va sans dire que toute esthétique peut être prise en considération à la condition qu'elle soit étroitement adaptée à la matière du sujet.

Quelle que soit, par exemple, l'importance accordée personnellement par Resnais aux recherches esthétiques qu'il a poursuivies dans **Marienbad,** quelles que soient les appréciations que l'on se croit fondé *à porter sur l'avenir* du langage utilisé par lui pour ce film — dont il n'est pas certain qu'il ne soit, après tout, qu'un film de laboratoire comme certains l'affirment, la suite nous le dira — on ne peut nier que, dans cette expérience, la forme est si étroitement liée au fond que le sujet lui-même ne saurait être justifié sans elle. Un phénomène similaire se remarque dans les films d'An*tonioni, de Tchoukhraï* ou de Wajda, tandis que, chez Bunuel, la virulence des images pulvérise le classicisme du récit.

7 et 8. — Voilà bien des idées *sujettes à discussion* qui permettent d'imaginer aisément la réponse découlant de ces questions.

10. — Dans ses moyens, fort peu. Dans ses buts? Ils sont si divers ! *En voici* la preuve éclatante. Dans ses influences? Sauf erreur, une statistique du C.N.C., fait apparaître que 25 % du public va au cinéma sous l'influence de la critique. Quand la critique se retrouve autour d'Antonioni (pour des raisons qui ne sont pas forcément les mêmes) et de Resnais (même remarque), cela donne les résultats positifs que l'on sait. Quant Autant-Lara tourne « Tu ne *tueras point* », c'est la bagarre entre les critiques, mais le public ne peut pas voir le film !

12. — Oui, dans la mesure où la critique s'avère capable d'intéresser le public à certains films. Ce dernier, ensuite, est souverain.

13. — Au point où nous en sommes, ce n'est plus à moi, maintenant, qu'il appartient de répondre, mais à vous !

14. — Malgré tout l'intérêt que je prends à les lire, je ne peux décemment pas revenir sur nos points de désaccord !

JACQUELINE MICHEL

(Le Parisien Libéré)

1. — Oui, elle me semble tout à fait honnête dans les hebdomadaires. Dans les quotidiens populaires à fort tirage, elle gagnerait, peut-être, à être développée par rapport à la critique littéraire, qui touche un moins large public ou à la critique d'art, qui en touche un très mince. Cependant, on peut soutenir l'opinion inverse et penser que, précisément, si le grand public lit peu et ne fréquente guère les galeries de peinture, *il importe qu'il soit, au* moins, tenu au courant de ces disciplines par son journal. Quand au cinéma, les lecteurs des journaux populaires y vont; ils ont des idées sur la question, et peut-être estime-t-on qu'il vaut mieux ne pas les contrer trop souvent dans ces idées-là. Ceci nous conduit tout droit à la question no 3. Voir plus loin.

2. — Je ne vois pas pourquoi la critique de cinéma devrait être plus spécialisé que le critique musical, par exemple. Je crois même le contraire : le cinéma est un art beaucoup plus ouvert à tous que la musique ou la *peinture, le critique trop* technicien risque tout bonnement (à moins d'écrire dans les **Cahiers**) de se couper de son public, de ne plus intéresser que lui-même, ses confrères, ses amis.

3. — A) Les goûts du public :

Sans doute faut-il en tenir compte juste assez pour l'amener, peu à peu, à s'en découvrir d'autres, peut-être *meilleurs.*

Il faut savoir aussi lâcher du lest en certaines occasions : ne pas donner à l'avance mauvaise conscience au public, si l'on sait qu'il va aimer *un film ouvertement* commercial, mais honnête.

Dans d'autres cas, au contraire, réveiller la conscience du public qui ne se doute pas à quel point est grand, à son égard, le mépris de certains producteurs et réalisateurs.

Dans des cas rares pour des causes très bonnes : (Resnais ou Antonioni par exemple), sortir la tactique des grands jours, prévenir dans le style : « attention, film difficile, déconcertant, mais chef-d'œuvre d'intelligence, ou de sensibilité... » Il y a des chances pour amener ainsi vers une œuvre une large part d'un *public qui lui* serait resté étranger, voire hostile, sous l'effet d'une critique délirante d'enthousiasme.

B) L'esprit du journal.

Il serait trop long, trop complexe et, probablement trop subjectif de définir l'esprit d'un journal, esprit qui peut, d'ailleurs, subir des fluctuations auxquelles le critique de *cinéma a tout* intérêt à rester étranger, dans la mesure où sa liberté d'opinion est respectée.

4. — Tout dépend du film. Il

est évident que le critique n'a pas besoin de voir deux fois **Les Lions sont lâchés** pour expliquer, au spectateur qui veut bien l'entendre, comment économiser six cents francs. D'autre part, il est certain que, pour dégager les mérites immenses d'une œuvre comme **Rocco,** les subtilités des films de Losey ou la force de **Viridiana,** plusieurs visions valent mieux qu'une. Cela permet de traquer le film dans ses recoins secrets et d'éclairer vraiment mieux le public, en l'alertant sur les détails qu'une seule vision ne lui eût peut-être pas révélé sans le concours du critique.

5. — Evidemment. Un véritable auteur fait son œuvre à travers tous ses films ; en manquer un c'est se priver d'un élément important pour apprécier cet auteur. Et puis, c'est une simple question de conscience professionnelle, la principale qualité d'un critique étant de fréquenter beaucoup le cinéma.

6. — 1o Avoir beaucoup fréquenté le cinéma.

2o Avoir une bonne culture générale.

3o Avoir un talent de journaliste (plutôt que d'écrivain).

4o Avoir de l'enthousiasme et de bons yeux.

5o Etre libre (Corollaire : Ne pas avoir de scénario à caser.)

Avoir une connaissance approfondie de la technique me paraît, sous un certain aspect, plutôt nuisible. Cela donne une race de maniaques qui se servent souvent de la critique comme d'un tremplin pour aborder la mise en scène et qui parlent un langage chiffré absolument inintelligible à leurs lecteurs, lesquels sont, on l'oublie trop, leur raison d'être.

7. — Assurément pas plus difficile que dans le domaine de la peinture, par exemple. Il suffit de voir quel désaccord soulève toujours, dans n'importe quelle assemblée, le seul énoncé des noms de Picasso, Dali, Mathieu ou Dubuffet, pour n'en citer que quelques-uns.

8. — En effet, pourquoi ?

9. — Outre l'idiosyncrasie (comme diraient les **Cahiers),** l'impression du moment n'est-elle pas essentiellement déterminée par certains soucis d'esthétique et de morale qui sont particuliers à chacun, et dont il vaut peut-être mieux ne pas faire un système ?

10. — A. Dans ses buts :

Je suppose que le but essentiel de la critique a toujours été de faire aimer le bon cinéma et de former des cinéphiles exigeants sur la qualité des spectacles qui leur sont proposés. Peut-être, en devenant plus militante, la critique moderne atteint-elle mieux ce but. Je crois, en tout cas, qu'il ne lui suffit plus de renseigner le public, elle cherche vraiment à le guider, parfois même à le convaincre.

B. Dans ses moyens :

Oui, elle a pris ses distances avec l'industrie, et je crois qu'elle est, dans l'ensemble, beaucoup plus libre qu'avant guerre. Plus audacieuse, elle est aussi plus respectée.

C. Dans ses influences :

Auprès du public l'audience s'élargit tous les jours. Pour s'en convaincre, il suffit de voir combien les distributeurs utilisent les extraits de critique en guise de publicité. Il y aurait, d'ailleurs, beaucoup à dire sur cette utilisation, souvent abusive.

Auprès de la production, l'influence de la critique a été déterminante : c'est l'appui de la critique à la nouvelle vague qui a engagé certains producteurs à faire confiance à de jeunes réalisateurs qui avaient quelque chose à dire (à d'autres aussi, hélas sous le seul prétexte qu'ils étaient jeunes).

11. — Si je vois **Marienbad,** oui. Si je vois **Le Passage du Rhin,** je me demande plutôt ce qu'on en aurait pensé il y a dix ans.

12. — Oui. Dans les dernières années, la nouvelle vague, la révélation de Bergman et d'Antonioni au grand public sont directement issues du travail de la critique.

Il est probable aussi que la nouvelle critique donne assez mauvaise conscience à certains auteurs pour qu'un souci de qualité un peu plus net se dessine.

Réflexion faite, c'est peut-être là une vue trop optimiste.

13. — Il y a des hommes de gauche qui sont des critiques réactionnaires et des hommes de droite qui sont des critiques progressistes. Il y a des journaux de gauche qui emploient des critiques réactionnaires et des journaux de droite qui ont des critiques progressistes. A cela près, je crois que critiques progressistes et réactionnaires demeurent très loin les uns des autres; une disposition d'esprit fondamentale et irréversible les oppose.

Cependant, parmi les critiques progressistes (par opposition à réactionnaires) on compte à la fois des hommes de droite et des hommes de gauche entre lesquels la distinction tend à s'effacer, sauf devant des films qui mobilisent l'homme tout entier et non seulement son « système esthétique ». Le jury de la « Nouvelle Critique » en est une preuve.

14. — Ne me dites surtout pas qu'il est négatif à la fin de ce long pensum. La qualité de vos lecteurs prouve, d'ailleurs, le contraire.

STEVE PASSEUR

(L'Aurore)

1 et 2. — Nos critiques spécialisés ont, dans nos quotidiens, bien assez de place pour montrer qu'ils restent de grands esthètes très importants. S'ils se donnaient la peine de montrer aussi, d'une façon nette, s'ils aiment ou détestent les films, ils serviraient un peu mieux leurs lecteurs.

3 et 4. — J'ai probablement tort, mais le goût du public et l'esprit du journal ayant la gentillesse de m'employer ne me préoccupent nullement. Je vois les films, au dernier rang, et vingt secondes après le mot « fin », je suis sur le chemin d'un bistrot où je pourrai écrire mon papier le plus tôt possible, en essayant d'exprimer ce que j'ai ressenti, mais, surtout, sans avoir confronté mes impressions avec personne.

Ces dernières lignes vous disent clairement que, selon moi, un critique ne doit être qu'un spectateur exactement comme les autres, mais connaissant la chance de porter un jugement.

5 et 6. — Ce privilégié doit voir et surtout avoir vu des quantités de films pour avoir pu former son goût. A mon avis, il doit être plus journaliste qu'écrivain, se contenter d'un vocabulaire courant et ressentir une salutaire exaspération devant tout plagiat.

7 et 8. — Oh oui, c'est surtout au cinéma qu'il est difficile de se mettre d'accord, car on s'y rend encore et, heureusement, à peu près comme on prend l'autobus et en trouvant que, même dans les mauvaises productions, il y a de longs moments agréables. C'est insensé ce que l'état d'esprit d'un client de salle obscure, dix minutes avant qu'il y entre, peut influencer son jugement toute la soirée.

8, 9, 10 et 11. — Je crois que la critique cinématographique a beaucoup trop de résonance, que ses membres ne devraient avoir aucune

esthétique et se passionner autant pour une comédie musicale, un vaudeville, un western, que pour un film abstrait. *Je suis sûr qu'il est impossible de prévoir ce qui sera encore visible dans dix ans.*

12. — Oh non, oh non, la muraille de Chine se dressant entre la gauche et la droite est de plus en plus haute pour les malheureux rendant compte des spectacles cinématographiques. C'est dommage et c'est grave.

13. — On doit, selon moi, oublier ses opinions politiques au cinéma où, en tant que critique, on n'est pas autre chose qu'un honnête représentant du spectateur.

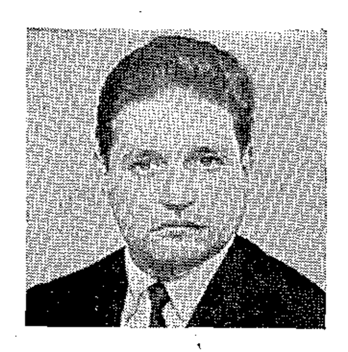
14. — *Je serais beaucoup trop* disert, si je devais dire « franchement » ce que je pense des **Cahiers du Cinéma.** Je les trouve à la fois *péniblement prétentieux et,* malgré cela, utiles par leur véhémence.

Mais cette dernière qualité ne les empêche pas de montrer une injustice *ridicule quand, dans le même* numéro, ils consacrent des pages et des pages à un très bon metteur en scène comme Jean-Pierre Melville *et exécutent, en un tournemain,* un remarquable ouvrage comme **Taxi pour Tobrouk,** puis célèbrent les mérites de la « dédramatisation » *qui tuera le cinéma.*

En effet, pensez à ce que nous allons subir quand les imitateurs de **L'Année dernière à Marienbad** nous imposeront leurs plagiats de ce chef-d'œuvre.

CLAUDE-JEAN PHILIPPE

(Télérama, Télé-Ciné)



1. — Je ne pense pas que, quantitativement, *la critique de cinéma* soit lésée. C'est qualitativement que sa faiblesse éclate, au niveau de la presse quotidienne en tout cas. La situation s'améliore à celui des hebdomadaires et des revues spécialisées. Quant aux grandes revues, elles *semblent ignorer le cinéma.*

2. — Il y a deux sortes de critiques cinématographiques, comme il y a deux sortes de cinéphiles : ceux qui envisagent la culture cinématographique à partir de la culture générale et ceux qui considèrent la connaissance des films comme une connaissance en soi, nécessitant une qualité spéficique d'attention. Il y a, d'un côté, l' « aficionado » selon Renoir et, de l'autre, l'honnête homme. Le point de vue de l'honnête homme n'est jamais négligeable. Il demeure cependant toujours insuffisant par rapport aux recherches de l'aficionado, qui nous entraînent quelquefois au-delà des films, mais qui nous ont permis souvent de serrer de très près certains secrets de création (Cf. « Renoir français » de Bazin ou « Le Génie de Howard Hawks, » de Rivette). La critique doit appartenir aux « aficionados ».

3. — A. Les « goûts du public » sont très difficiles à définir. Je crois que le critique, comme d'ailleurs le *cinéaste, doit s'attacher à respecter* le public dans ses réactions saines. Son rôle est de raffiner les impressions brutes reçues au spectacle ciné*matographique.*

Il est un terrain cependant sur lequel le critique (moderne) peut difficilement suivre la majorité du public français, très *attaché (j'ai pu le* constater en de nombreuses séances de ciné-clubs) à la vraisemblance psychologique. Je crois que le goût de la psychologie *est aussi difficile à* extirper que celui de la peinture figurative. Malheur aux cinéastes qui s'en écartent (Renoir, Astruc, Rossel*lini) et qu'il nous faut* cependant défendre continuellement à contre-courant.

B. La nature du journalisme veut que chaque périodique ait sa personnalité, son esprit. Ne pas en tenir compte serait une erreur. La consigne de simplicité et de clarté, dans un journal comme **Télérama** est, je crois, une bonne contrainte.

4. — Qu'on le veuille ou non, il y a dans toute *critique une part de pédagogie.* Or, le professeur n'est pas un élève particulièrement brillant ou intuitif. C'est un homme qui a pensé, *clarifié, classé des connaissances solidement* acquises. Non seulement le critique doit avoir vu plusieurs fois le film dont il rend compte, mais il *doit être aussi en mesure de le replacer* dans la continuité d'une œuvre, d'un genre, d'une école, etc. L'attitude du spectateur est passive par définition. Celle du critique doit être active et créatrice par vocation.

5. — Réponse contenue dans le 4.

6. — 1° Avoir beaucoup fréquenté le cinéma et avoir une bonne culture générale.

2° *Avoir une* connaissance approfondie de technique.

3° Avoir le talent d'écrivain.

4° Avoir le point de vue d'un cinéaste en puissance (sans pour autant nourrir de particulières ambitions cinématographiques).

7. — *Que l'accord soit difficile à* obtenir parmi les critiques, nous en avons la preuve à la sortie de chaque film important. Le pire est que l'im*portance même de certains films* n'est pas unanimement reconnue. Beaucoup de critiques considèrent encore les films de Hawks, Preminger ou Walsh comme des « produits de confection ».

Dans les autres domaines, le désaccord sur les œuvres récentes doit être *tout aussi patent.* Cependant, il y a La Sorbonne, les musées, les éditions critiques. Au bout d'un certain laps de temps, les œuvres bénéficient d'une caution universitaire. Même si l'on n'aime pas tel livre ou tel auteur, on est bien obligé de considérer la place qu'il occupe dans l'histoire littéraire. Les hiérarchies littéraires, picturales ou musicales sont pratiquement figées. Les hiérarchies cinématographiques sont mouvantes. Heureusement, peut-être.

8. — Ce sont les œuvres qui créent les critères et non pas l'inverse. Or, le cinéma évolue sans cesse et des critères nouveaux apparaissent. La « politique des auteurs » était fondée sur Renoir, Hitchcock, Rossellini. Elle ne suffit plus à rendre compte des films de Losey ou tout simplement d'**Exodus.**

9. — Je pense que les critiques impressionnistes sont beaucoup plus systématiques que *les autres dans* leur passivité. Tout critique sérieux détient une ou plusieur grilles esthétiques. Il ne doit pas se sentir cependant prisonnier *de son sytème. Une* pensée critique peut et doit évoluer sans perdre de son homogénéité. Une sensibilité ouverte doit lui fournir *sans cesse de nouveaux aliments.*

10. — La critique a certainement évolué dans le sens d'une approche plus exacte de la création cinématographique. La multiplication des entretiens, des interviews de cinéastes en est le signe le plus clair. On ne se contente plus de recevoir un film, on veut encore *connaître, et si possible* intimement, l'auteur de ce film.

La technique n'est plus un mystère

pour le critique qui sait aujourd'hui distinguer la maîtrise formelle de l'éclat factice.

Mais la véritable évolution me paraît être, depuis 1955, l'accent mis sur la notion d'auteur, au détriment de la notion d'école. Dans ce sens, un pas décisif a été fait. Je crois que le public lui-même se préoccupe beaucoup plus de l'existence du metteur en scène.

11. — Je me demande surtout si, dans dix ans, je pourrais encore voir ce film. Les copies de **Big Sky** et de **Red River** ont été détruites. En verrons-nous jamais de nouvelles ?

12. — La critique a eu certainement une influence sur la naissance et la programmation des salles de répertoire, dont la multiplication pourrait promouvoir un mode de production plus libre.

Quant au cinéma lui-même, il me semble difficilement influençable.

13. — « L'engagement particulier de l'artiste en tant que tel, c'est de « descendre aux entrailles des choses » et de « rendre » exactement ce qu'il y a découvert. Si l'on veut absolument qu'il soit utile, ce sera précisément en mettant le réel à nu dans toutes ses profondeurs, ce qui, par définition, ne peut servir que les causes justes. » (Roger Vailland).

Remplaçons le mort « artiste » par le mot « critique » et nous aurons la meilleure définition d'une critique de gauche, c'est-à-dire généreuse et ouverte.

14. — Apport positif inappréciable : la connaissance des auteurs (entretiens, écrits divers, filmographies).

Très positif également : l'inventaire du cinéma américain.

Reproche général : l'affectation du style et le refus de la clarté.

HENRY RABINE

(La Croix)

1. — Oui.

2. — Ni plus, ni moins.

3. — Ça ne devrait pas poser de problèmes. Ça en pose. Rarement. De toutes façons, beaucoup moins que vous ne l'imaginez.

4. — C'est bien là une question de « mensuel ». Dans un « quotidien » et à la cadence actuelle de sortie des films, on ne peut les voir qu'une fois. C'est souvent très suffisant (cf. **L'Année dernière à Marienbad**).

5. — Théoriquement oui. Pour mieux apprécier les bons. Mais c'est dur, c'est dur...

6. — Il serait bon que le critique, ayant dûment fréquenté le cinéma, oubliât un peu, beaucoup, la technique qu'il croit connaître, afin que ses articles, lisibles, même pour ceux qui ne sont pas agrégés de la pellicule (ou qui se l'imaginent), puissent enrichir la culture générale des lecteurs-spectateurs.

7. — Non, à condition que les « spécialistes » ne se croient pas obligés de détester les films que tout le monde aime. Et vice-versa.

8. — Pas plus que dans les autres arts du spectacle, et à la condition (bis) d'avoir le courage de dire ce que l'on pense et de penser ce que l'on dit (cf. réponse à la question 7).

9. — Ni l'un ni l'autre. Mais entre le « système» et l'impression, j'aime encore mieux l'impression : c'est plus franc (cf. réponse aux questions 7 et 8).

10. — A. Oui, car au jour d'aujourd'hui, elle prépare souvent l'avenir (le sien bien sûr, des films à faire par exemple !)

B. Voir A.

C. Voir B.

11. — Oui... dix ans après! Il faut alors avoir beaucoup de courage pour relire ses propres articles. Souvent plume varie... cf l'opinion fluctuante des **Cahiers** sur Bergman. Et ça ne fait pas dix ans...

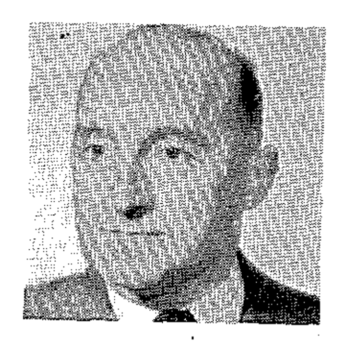
12. — Oui, hélas! suivez mon regard... On peut répondre aussi : « non, hélas! suivez mon regard... » Mais personne ne regarde les mêmes.

13. — L'idéal serait évidemment des critiques manchots. Mais alors ils ne pourraient plus écrire. Leurs ennemis intimes ne s'en consoleraient pas.

14. — Les **Cahiers** furent excellents (cf. André Bazin). Ils le sont encore quand, d'aventure, entre deux articles en « langue étrangère » (I = I confess = la loi du silence... on est entre soi, dear, techniciens, affranchis et tout et tout...) se glisse un article en français. De temps en temps, ça aide, et puis ça fait plaisir.

ROGER REGENT

(R.T.F., La Revue des Deux Mondes)



1. — Non. Dans l'ensemble les directeurs de journaux n'ont aucune considération pour leur rubrique de cinéma et ils seraient volontiers prêts à la confier à n'importe qui, ce qu'ils ne se permettraient jamais de faire pour la critique littéraire, la critique d'art ou la politique étrangère.

2. — Oui, si vous entendez par « spécialisés » des gens qui savent de quoi ils parlent. Non, si « spécialisés » veut dire techniciens. En un mot, il faut savoir qui sont Griffith et Sjöström et se foutre éperdument de la profondeur de champ.

3. — A. Je tiens compte de mes goûts personnels, mais je pense — et j'espère — qu'ils correspondent à ceux du public.

B. On peut s'exprimer différemment selon le journal dans lequel on écrit — c'est-à-dire selon le public à qui on s'adresse — mais cette différence ne doit concerner que la forme. Pour le fond, l'opinion du critique ne doit pas varier. En ce qui me concerne, mes chroniques de **La Revue des Deux Mondes** et celles de la radio ne sont pas écrites de la même encre, mais pour le fond, pas la moindre différence. Je suppose que André Bazin pensait ainsi et que, s'il exprimait exactement la même opinion dans **Les Cahiers du Cinéma** et dans **Le Parisien Libéré**,

il le faisait en adoptant deux formes d'écriture différentes.

4. — On ne devrait toujours voir un film qu'une fois. Même les plus difficiles. Je fais toujours mes articles sur une seule vision (même **Marienbad**). Quand il m'est arrivé ensuite de revoir un film, j'ai constaté que je ne changeais presque jamais d'avis. (Je ne suis pourtant pas entêté).

5. — Certainement. Si un critique ne lisait que les livres dont il parle, il ne saurait rien du mouvement littéraire *de son époque*.

6. — Je suis incapable de faire un tel classement. Je pense qu'il faut avant tout aimer passionnément le *cinéma (ce qui* sous-entend l'avoir beaucoup fréquenté) et savoir écrire.

7. — Non.

8. — Non. Les critères doivent toujours être spécifiques ; en littérature, en peinture, en musique comme en cinéma.

9. — Je ne suis ni pour les systèmes ni pour la mode, c'est-à-dire le superficiel. Une œuvre n'est digne de ce nom et n'a de chances de rester que si elle a une profon*deur, une densité* et un style. Cela dit, il y a beaucoup de films légers, superficiels, du genre **L'Espace d'un matin** qui sont charmants et auxquels je prends le plus grand plaisir.

10. — A. J'espère que non. La vraie critique de cinéma, celle autrefois des Louis Delluc, Moussinac, Lucien Wahl ou René Clair avait les plus hautes ambitions.

B. La critique est aujourd'hui très écoutée, même si un fossé se creuse parfois entre elle et le public.

C. Je crois que *l'influence de la* critique est grande pour les œuvres difficiles au sujet desquelles le public a besoin d'être éclairé. Mais elle n'a jamais empêché un mauvais film très commercial de rapporter beaucoup d'argent. En un mot, elle aide la carrière de **Marienbad** et n'entrave pas celle de... (Mettez vous-même un titre : il n'y a que *l'embarras du* choix !)

11. — Ma réponse à cette question est au paragraphe 9.

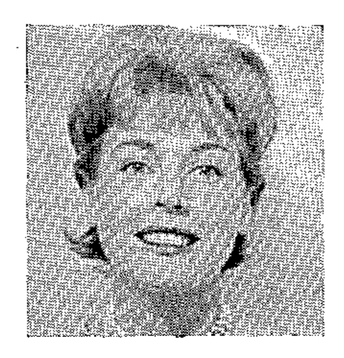
12. — Non, en général ; mais il est indéniable que le mouvement critique parti des **Cahiers** a engendré tout le « nouveau cinéma français ». *Dans ce cas l'action de la* critique a été déterminante et fut facilitée d'ailleurs par un certain essoufflement et piétinement du cinéma traditionnel.

13. — J'ai toujours été contre l'ingérence de toute politique dans les questions esthétiques. La première qualité — et l'honneur — du critique est de pouvoir vanter une œuvre, si elle est belle, qui va à l'encontre de ses opinions. La presse est assez encombrée de politique pour que l'on n'en mette pas encore *dans les rubriques artistiques.*

14. — Voir paragraphe 12.

FRANCE ROCHE

(France-Soir)



1. — Satisfaisante dans les hebdomadaires, un peu trop mince dans certains quotidiens. Mais il y a les journaux qu'en principe on lit vite et ceux qu'on lit plus lentement. Dans les premiers, une critique trop longue risque de n'être jamais lue « in extenso ». Reste à savoir si les *critiques,* quelles qu'elles soient, sont jamais lues « in extenso ».

2. — De plus en plus les romanciers écrivent sur le cinéma ou le *théâtre,* sans que pour cela les critiques de cinéma se mettent à la critique littéraire. C'est normal. Chacun se considère critique de cinéma quand il a vu dix films et a fréquenté trois fois la cinémathèque. Et pourquoi pas ?

La spécialisation vient à force d'aller au cinéma. Et puis, il y a tant de « spécialistes », *écrivant* sur le cinéma depuis quelques lustres, qui ne savent toujours pas ce que c'est que la mise en scène.

3. — *Il n'y a pas à « tenir* compte » des goûts du public dans son jugement. Mais il me semble que, dans certains cas (films populaires, comiques) il convient, surtout s'il diffère beaucoup de celui du critique, de les « constater » en marge de la critique.

Il n'y a pas (ou peu) « d'esprit d'un journal ». Cet esprit n'est jamais que la résultante de l'esprit de tous ceux qui y écrivent, je crois. Cependant, pour compléter la question on pourrait dire que la critique n'est pas *faite pour être approuvée* par le lecteur, mais pour le convaincre.

Donc, si elle ne doit pas obéir aux goûts *de ce lecteur, elle* doit être exprimée en termes compréhensibles pour ce lecteur.

Les jugements ne doivent pas *changer en fonction du* journal dans lequel ils sont exprimés, mais leur terminologie, leur style, doivent être autant que possible, accordés au reste du journal.

4. — La simple honnêteté veut que le critique donne son opinion, après une vision, pour le spectateur qui ne va qu'une fois au cinéma Pour les hebdomadaires ou mensuels spécialisés il peut être intéressant de rendre compte de plusieurs visions.

Le critique de quotidien n'écrit pas pour l'Histoire du Cinéma, mais pour la durée — tout au plus — d'une exclusivité sur les Champs-Elysées.

5. — Oui. Car le critique qui voit peu de films finit pas ne plus pouvoir intégrer les films qu'il a vus dans le courant de la production *mondiale. En outre,* il peut rater des films mal distribués, des débuts dans la mise en scène intéressants, etc..

6. — 1° Avoir beaucoup fréquenté *le cinéma.*

2° Beaucoup l'aimer (important).

3° Connaître la technique.

4° Avoir du talent de journaliste ou d'écrivain qui ne cherche pas à briller aux dépens du sujet traité.

5° Avoir ce talent quand même

6° *Etre honnête intellectuellement* et ne pas suivre les modes.

7° Culture générale éclectique.

11. — Oui. Et souvent je me réponds : Rien.

12. — Le critique a une influence — niée le plus souvent, mais profonde — sur les gens de cinéma Donc, sur le cinéma. (Je parle pour la France. Il en est autrement en Amérique, je crois).

13. — Oui. Heureusement.

14. — Les **Cahiers du Cinéma** ont eu une influence sur le cinéma français en secouant — naguère — le cocotier, et en soutenant le cinéma intelligent. Cette revue a de moins en moins tendance à secouer ce cocotier — sans doute parce que certains de ces membres sont en train *d'y grimper.*

Depuis quelques années on s'y passe trop la rhubarbe et le sené

Jacques dit du bien (d'une plume un peu embarrassée) des films de Pierre, qui loue les films de Paul, qui admire à son tour les films de Jacques (films qui ne sont qu'intelligents).

Les **Cahiers** ne sont plus une chapelle. C'est une famille royale où personne n'a le droit d'entrer et où l'on vit dans l'odeur de l'encens brûlé par ses frères. De temps en temps, en pensant au passé, on y exécute sans risque, quelques metteurs en scène déjà morts.

P. S. — Il manque des questions

Par exemple celles qui combineraient les réactions des lecteurs aux « papiers » des critiques — et les réactions des « gens du métier » et des gens de cinéma.

GEORGES SADOUL

(Les Lettres Françaises)

1. — Tout juste, mais notre place et notre rôle se sont beaucoup affirmés depuis 1945.

2. — Dans le cas où ils ont la passion du cinéma, et pratiquant si longtemps la critique, qu'ils finissent par s'y spécialiser.

3. — A. Certainement, Pour et Contre.

B. Je n'accepterais pas d'être le critique d'un journal dont je n'approuverais pas l'esprit.

4. — On ne comprend vraiment un film qu'avec un public. Pour les œuvres importantes, il serait utile (mais il n'est pas toujours matériellement possible) de les revoir deux ou plusieurs fois.

5. — Oui, la qualité est fonction de comparaison, nationalement et internationalement. Et puis, il y a la passion du cinéma. Mais l'ai-je toujours depuis que je ne veux plus voir certains mauvais films ?

6. — 1° Avoir beaucoup fréquenté le cinéma.

1° bis. Avoir un talent d'écrivain ou de journaliste.

2° Avoir une bonne culture générale.

Avoir une connaissance approfondie de la technique cinématographique : sans grande importance. Cela s'acquiert en voyant les films. Et la syntaxe du film est, comme celle du langage, dans le domaine public.

7. — « Nous étions d'accord sur tout, sauf sur les films » a dit un jour, à peu près, Paul Eluard, évoquant nos amis surréalistes vers 1930. C'est presque toujours aussi vrai en 1961.

8. — Je ne crois pas les « critères » critiques plus difficiles à établir pour le cinéma que pour les autres arts.

9. — L'impression est précieuse, quand elle révèle une passion, le système, quand il s'appuie sur les convictions sincères du critique.

10. — Elle est heureusement détachée (sauf exceptions rares) des contraintes publicitaires, et par là, défendant l'art du film, elle a auprès de ses lecteurs plus d'influence que jadis.

11. — Oui, je suis historien. Mais je suis bien peu certain de savoir prédire son avenir.

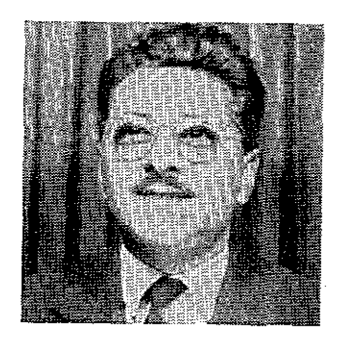
12. — Bien sûr, puisque, de Delluc à Truffaut, de nombreux critiques sont devenus réalisateurs.

13. — Non, tant qu'il y aura une droite et une gauche. Mais beaucoup sont ou se croient en toute bonne foi, indifférents à la politique. Des critiques catalogués à droite peuvent parfois ou souvent exprimer des points de vue « à gauche » (ou inversement) et les critiques de droite peuvent évoluer vers la gauche (ou inversement). Enfin, pour citer (de mémoire) une citation du **Petit Soldat,** « l'esthétique de l'avenir, c'est l'éthique ».

14. — Je serai donc franc jusqu'à la brutalité. A leur actif : la passion du cinéma, un sérieux travail de culture cinématographique, le rôle d'un ferment en France et à l'étranger, le fait qu'ils ont suscité de nombreuses vocations, etc. A leur passif : trop de patafouillis, de « grues métaphysiques », de pédantisme délirant, d'équivoques entre « la politique des auteurs » et le culte de diverses personnalités (ou non), de confusion entre les vessies et les lanternes.

GILBERT SALACHAS

(Télé-Ciné, Télérama)



1. — Quantitativement, oui.

2. — Il est certain que le bon critique cinématographique doit être spécialisé. Autrement, ce n'est qu'un spectateur parmi des millions d'autres à qui l'on donne arbitrairement la possibilité de diffuser son point de vue. Mais attention : se méfier des spécialistes prétentieux qui adoptent le langage délibérément hermétique des sociétés secrètes afin d'écraser le lecteur ou de l'intimider par un système de références, allusions et autres brimades.

Etre spécialiste signifie pour moi non seulement connaître l'histoire, la géographie, la sociologie et l'esthétique du cinéma, mais également les autres aspects de la culture, indispensables à une saine appréciation du cinéma.

Etre spécialisé — oui — mais faire en sorte que cette spécialisation soit invisible au lecteur, ou tout au moins transparente.

3. — A. Le goût du public est un mythe. Personne ne le connaît et l'on commet bien des servilités en son nom. La démagogie est l'une des plaies de la critique.

B. J'ai écrit dans des journaux d'idéologies très différentes sans jamais me soucier d'aligner mes opinions sur la « ligne » desdits journaux. Je pourrais même ajouter, en forçant le mauvais esprit, « au contraire ». Je ne me fais pas gloire de cette autonomie ; elle me semble être un des aspects fondamentaux de la dignité et de la liberté du métier.

4. — Cela dépend et du film et du journal. Pour un quotidien, pour un film sans grand caractère, une seule vision suffit. On peut se tromper, émettre des jugements hâtifs, avoir des remords. C'est le risque du métier, il faut l'accepter.

En revanche, l'analyse exhaustive publiée dans une revue spécialisée nécessite plusieurs visions. Cela me semble tellement évident que dans la revue que je dirige, **Télé-Ciné**, les longues exégèses, sont le fruit de plusieurs visions, de plusieurs membres de l'équipe de rédaction, tandis que les notules concernant d'autres films sont rassemblées sous le titre générique « A première vue ».

Cela dit, les « conditions du *spectateur » sont pratiquement* les mêmes. Il peut, comme le critique, voir un film plusieurs fois.

5. — Bien sûr. Pour mon plaisir (moi, *j'aime le cinéma) ou mon* édification, ou pour des raisons de conscience professionnelle.

6. — La première des qualités n'est pas dans votre liste. Elle est difficile à définir car c'est plutôt un état d'esprit, une attitude par rapport au film et au lecteur. Le critique est avant tout un médiateur, son humble fonction consiste à essayer d'établir le contact entre l'œuvre d'art et le public, ou à favoriser ce contact. Cette qualité-là est d'ordre spirituel et non pratique.

Dans votre liste, je placerai ex aequo les trois premières vertus du critique et, un peu derrière, la quatrième. Une connaissance approfondie de la « technique » ne me semble pas indispensable à l'exercice de la critique.

7. — Non.

8. — Non. Parce que tout art est, heureusement, complexe, qu'il a ses lois, ses conventions, son originalité.

9. — Ni l'un ni l'autre. La critique *est une recherche*, non un art dogmatique. Le « système esthétique » est une notion trop exclusive, donc insuffisamment accueillante. *Quant à* « l'impression du moment » qu'est-ce à dire ?

L'impression du critique ? J'ai déjà dit qu'il fallait se méfier de la réaction hâtive de *la première* vision (surtout en ce qui concerne les grandes œuvres). L'impression générale de tout un chacun ? le courant de pensée *momentané ? le* climat transitoire de l'opinion ? Il faut l'ignorer. Les modes se démodent.

10. — Oui aux trois questions.

A. Dans ses buts. La critique devient malheureusement un exercice personnel, un moyen d'expression. On se sert de plus en plus d'un film pour affirmer son point de vue sur l'art, sur le monde, sur ce que vous voudrez. On respecte moins l'artiste et le lecteur. Le critique se substitue à l'auteur ou à l'œuvre qu'il est censé analyser.

B et C Ses moyens et ses influences.

Ses moyens se sont incontestablement développés. Les rubriques s'allongent et se multiplient, les revues spécialisées augmentent en nombre. En conséquence, son influence croît proportionnellement. Elle n'est pas encore déterminante pour la carrière d'un film, mais elle est de plus en plus sensible.

11. — Non, ou tout au moins pas explicitement (sauf exceptions : *par exemple* **Une femme est une femme** et **L'Année dernière à Marienbad**).

12. — Influence faible et passagère, non pas fondamentale, mis à part le cas du critique qui devient cinéaste et qui peut appliquer concrètement ses théories.

Pour le reste, les critiques aboient ou frétillent, les locomotives passent avec leur train de wagons.

Le pessimisme de cette réponse doit se nuancer d'un aspect corollaire de la question que je schématise. Quand la critique aura rendu le spectateur exigeant (vœu pieux mais à longue échéance vraisemblable), le spectateur n'obéira plus aux réflexes conditionnés par la seule publicité. La loi de l'offre et de la demande sera donc modifiée. Tout ceci est à mettre au conditionnel prudent.

12. — Telle qu'elle est posée, cette question me paraît absurde. Qu'est-ce que la critique de droite et de gauche ? Il y a des « supports » qui professent des opinions politiques. Il y a des critiques qui écrivent sur ces supports. De deux choses l'une :

— Ou bien les critiques obéissent à des mots d'ordre et ils écrivent dans le sens de la ligne définie *par la direction (soit par conviction*, soit par lâcheté ou indifférence).

— Ou bien, s'ils le peuvent, ils écrivent n'importe quoi n'importe où, ce qui est le plus souvent le cas.

Individuellement, le critique peut avoir des opinions et les exprimer à propos d'un film qui sollicite particulièrement « l'engagement ». C'est son affaire. Mais ce critique ne se sent nullement solidaire d'un groupe constitué qui aurait sa doctrine et ses règles.

A mon avis, le problème se pose à un autre niveau. Il existe deux manières *« politiques » d'envisager le* métier de critique. La manière libérale (ou si l'on y tient, démocratique et progressiste) qui consiste à admettre que la notion de culture n'est pas un privilège à partager entre initiés. Cette tendance s'efforce de favoriser la rencontre *entre l'artiste* et la masse du public. L'accession à la culture étant une conquête sociale fondamentale, la véritable *« mission » de la critique « engagée »* relève de l'optique définie plus haut.

L'autre tendance est le fait d'une secte farouchement conservatrice qui entretient la nostalgie, plus ou moins consciente, des barrières culturelles.

Par tout un système de références et d'allusions qui se veulent subtiles, par un langage chantourné et incompréhensible qui se veut aristocratique, *la crique que j'appellerais* rétrograde entretient une véritable ségrégation de la culture.

14. — Puisque vous m'y invitez, je parlerai franchement. L'influence des **Cahiers du Cinéma** dans le domaine de la critique est grande. Son apport, pardonnez-moi, me semble négatif. Les méthodes critiques de cette revue reposent sur l'intimidation et le terrorisme, ce qui correspond à une certaine forme de mépris pour le lecteur. Les panégyriques ou les réquisitoires spectaculaires prennent la forme péremptoire de mots d'ordre. Le critique devient tribun. Il aime ceci, il déteste cela. Il ne l'explique pas, il l'affirme. Et pour donner plus de force à ses proclamations, il utilise l'éclat tapageur mais artificiel de la rhétorique.

Décontenancé, le lecteur ou bien adhère de confiance, sans chercher à contester *de si mystérieuses théories*, ou bien renonce à se considérer comme un spectateur digne des films qui lui sont offerts. Il abdique, se *désintéresse du cinéma comme d'une* discipline très compliquée et réservée à des élites prédestinées.

Il est très facile de se singulariser du commun des spectateurs par la seule magie d'un langage hautain et spécialisé. C'est ce qui fait la force et parfois la réussite des cuistres.

Il reste que les morceaux d'anthologie de ces délires obscurs possèdent des vertus récréatives. Mais ces vertus sont éphémères et l'on se lasse vite de la lecture masochiste de certains textes devenus inutilement agressifs, de même que l'on se lasse des déclarations pittoresques des provocateurs comme Salvador Dali.

Je grossis, mais c'est pour mieux *me faire comprendre*. Car les **Cahiers du Cinéma** ont aussi des mérites :

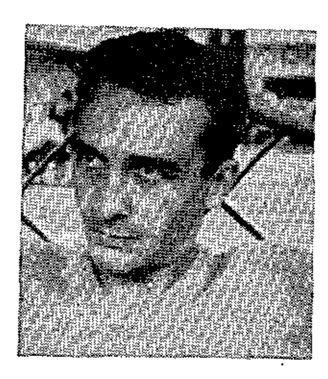
1) Celui d'avoir donné naissance à une nouvelle génération de cinéastes (j'aime les films de Truffaut, j'aime **A bout de souffle**, j'aime **Le Farceur**).

2) Celui de publier, de temps en temps, des entretiens intéressants avec des cinéastes, et, plus rarement, des textes demandés à des auteurs étrangers à la maison.

Pour le reste, la littérature et la logorrhée qui émanent de cette revue me paraissent moins propres à servir le septième art qu'à engendrer une génération d'intellectuels ébouriffés et de plaisantins prétentieux. Je n'ai nullement le goût de la polémique : je réponds quand on m'interroge.

LOUIS SEGUIN

(Positif)



1. — Qu'est-ce que la Presse ? Des journaux, sans doute, et des revues. Dresser leur liste, compter les lignes attribuées à la critique de cinéma, puis les lignes attribuées aux autres rubriques, poser les fractions et comparer les proportions, voilà un travail trop long pour ma paresse. Et qu'en déduire ? Un aliment nouveau pour les jalousies professionnelles ? Une échelle du respect accordé aux différents moyens d'expression par Monsieur Lazareff, Monsieur Boussac ou Monsieur Gallimard ?

2. — Comment une espèce peut-elle être plus une espèce que d'autres espèces ? Votre question revient à cela. Vous m'excuserez donc de ne pas y répondre.

3. — La critique n'est pas pour moi un métier. Toutefois, je puis vous répondre que :

A. Je n'ai jamais mangé de public. J'ignore donc tout de ses goûts, divers sans doute selon l'âge et l'assaisonnement.

B. Contrairement à une idée reçue et entretenue plus ou moins malignement, le seul point commun entre les membres de la rédaction de **Positif** est leur idendité de vue quant à l'indépendance du Peuple Algérien et à la Guerre qui lui est faite. Comme cette opinion ne saurait intervenir à tout moment dans ce qu'ils pensent de tel ou tel film, je ne pense pas que l'on puisse parler d'un « esprit » de **Positif** et moins encore en tenir compte.

4. — Ou bien j'aime un film et vais le revoir par plaisir, et aussi pour éclaircir certains avis de détail, ou bien je ne l'aime pas et ne retourne pas le voir. Une seule vision suffit à dégoûter du cave qui se rebiffe et de la femme qui est une femme, non ?

5. — Comme la critique n'est pas mon métier, je vais voir tous les films que, pour diverses raisons qui ne tiennent pas toutes à l'humeur, j'ai envie de voir. Il m'arrive ensuite d'écrire sur certains.

6. — Ce serait faire là un autoportrait, ou une autocritique. Ma modestie naturelle m'empêche de répondre.

7. — De quels « autres domaines » ? Du Domaine d'Arnheim ? De Locus Solus ?

8. — Je ne crois pas que l'on ait jamais réussi à établir des critères solides dans quelque domaine que ce soit. Ce n'est certes pas faute d'avoir essayé, mais chaque fois ces critères durement obtenus ont bientôt révélé leur insuffisance. Tout au plus définissent-ils certaines écoles et permettent-ils de vérifier si une œuvre, un film, appartient ou non à telle d'entre elles, travail quelquefois utile mais d'un intérêt seulement partiel.

9. — L'impression du moment, qui peut et même doit se fortifier de solides raisons formelles, morales, politiques ou sexuelles, est, de par sa souplesse, toujours préférable à la rigidité d'un système esthétique assez ferme pour permettre l'appui. Au culte d' « une idée supérieure d'abord posée », comme dit Alain, je préfère, me réglant « autant que peut faire la critique sur les œuvres elles-mêmes, dont chacune s'affirme si bien et n'affirme qu'elle », dénouer l'enlacement des influences, des rapprochements et des distinctions, « ce que le mot système, dans son vrai sens, exprime assez bien ».

10. — Si je sais ce que « évoluer dans ses buts » signifie pour un goal, je vois assez mal ce que ce jeu représente pour la critique. Pour ce qui est des moyens et des influences, je ne comprends plus du tout comment qui que ce soit ou n'importe quoi puisse s'y mouvoir.

Peut-être avez-vous employé « dans » avec le sens de « quant à », ce que rien ni personne, à ma connaissance du moins, n'autorise et « évoluer » avec le sens de « changer ». Dans ce cas, je pense en avoir assez dit en répondant à la question précédente.

11. — Jamais.

12. — La critique est affaire de provocation plus que de conviction. Le meilleur rôle qu'elle puisse avoir est de susciter, à propos d'un film, des réactions, de préférence violentes, chez le spectateur qui est maintenant son lecteur. Il n'est pas exclu que ce lecteur puisse être le réalisateur du film en question.

13. — Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, de « critique de droite » et de « critique de gauche » mais bien des critiques qui, avec plus ou moins de conviction et d'efficacité, sont des hommes de gauche ou de droite et qui, à l'occasion et s'ils ont un minimum d'honnêteté, laissent paraître et même utilisent leurs convictions en critiquant.

Il faut aussi dire que :

1° La droite, en politique, allant de pair avec la mauvaise conscience, personne, à part quelques irréductibles, n'ose plus se dire de droite. Certains, comme récemment Claude Elsen, vont même jusqu'à affirmer cette contre-vérité logique et historique que le mot « fasciste » n'est jamais employé que par les ennemis des fascistes.

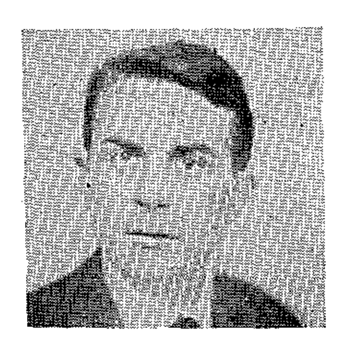
2° N'ayant pas ou n'ayant plus le courage de s'affirmer pour ce qu'ils sont, les hommes de droite cherchent des alibis dont le plus immédiat et le plus sot est la pratique d'un culte de l'apparence seule, qu'ils baptisent à contre-sens esthétique.

14. — Peu de bien, mis à part certains « Entretiens ». Je ne crois même pas que les **Cahiers** aient apporté quoi que ce soit.

Mais pourquoi votre suspicion ? Y aurait-il vraiment des critiques assez pusillanimes, assez impressionnés par un terrorisme pourtant assez débile, pour ne pas oser parler ici « franchement » ?

JACQUES SICLIER

(Télérama, Cahiers du Cinéma)



1. — Non. *La critique de cinéma* vient généralement après les autres. En tout cas, la presse accorde plus d'importance à la critique théâtrale et à la critique littéraire. Seule, la critique de *télévision est plus défavorisée !* Il ne faut pas se fier au fait que la plupart des journaux parisiens ont une rubrique cinématographique. En province, la critique de cinéma n'existe pratiquement pas et la situation de Patrice Hovald à **L'Alsace** (Mulhouse), par exemple, est une exception privilégiée.

2. — Absolument. Sous prétexte que la critique de cinéma n'est pas un métier (et c'est vrai dans la mesure où l'on ne peut que rarement gagner sa vie en écrivant des critiques de cinéma, justement à cause de la situation évoquée ci-dessus), on s'est habitué à penser que n'importe qui était capable de donner son avis sur un film, ce qui se fait *de plus en plus,* il est vrai. Mais parler d'un film ne veut pas dire forcément que l'on soit critique de cinéma. Il faut pour cela une formation, une culture, un apprentis*sage. Avant guerre,* on confiait la critique de cinéma aux hommes de lettres, parce que le cinéma était encore jeune et que l'on considérait que la critique était une simple bran*che de la littérature.* Depuis, on a « appris » le cinéma et il s'est esquissé une spécialisation qu'à mon avis on n'a pas encore assez développée. Ce n'est pas parce que tout *le monde peut voir tous les films* que tout le monde peut écrire à propos du cinéma. A ce compte, quelqu'un qui lirait tous les romans parus dans une année ou qui aurait vu *toutes les expositions de peinture* devrait devenir automatiquement critique littéraire ou critique d'art.

3. — A) Les goûts du public. Il faudrait d'abord pouvoir les définir. Or ce sont, en général, les exploitants qui parlent au nom du public. Les statistiques des journaux spécialisés ou les référendums populaires (les « Victoires du cinéma français » par exemple) nous donnent parfois des résultats curieux... et décourageants. Je crois qu'on n'arrivera jamais à empêcher le public d'aller voir un mauvais film (ce que nous appelons un mauvais film : un Delannoy, un Decoin, un Grangier, etc.). Alors, en tenant compte effectivement de ce goût que le grand public a pour les productions toujours dites de qualité, c'est-à-dire pour un certain cinéma commercial, il faut lui expliquer en toute occasion qu'il *existe* aussi un autre cinéma et pourquoi il est intéressant. Il ne s'agit pas d'essayer de retirer des spectateurs à Delannoy ou à Clouzot, mais d'en amener à... disons Losey. La *critique a bien* réussi à faire découvrir Hitchcock au public.

B) Le fait d'écrire dans tel ou tel journal ou telle ou telle revue suppose que l'on est d'accord (à *moins que l'on ait* envie de caser sa prose à tout prix) avec l'esprit qui les anime. Pour moi, il n'y a pas de problème sur ce point.

4. — La critique devrait d'abord se mettre dans les conditions du spectateur. C'est ce que je cherche à faire et c'est pourquoi je ne vois presque jamais aux projections privées, préférant découvrir un film, comme tout le monde, au milieu d'un public anonyme. Si, justement, on est un spécialiste du cinéma, on pourra, même dans ces conditions, porter un jugement sur un film. Bien entendu, cela n'exclut pas l'autre manière de faire. Certains films demandent à être revus plusieurs fois (tel **Marienbad**). Cependant, même si cela paraît relever d'une attitude impressionniste, je crois que le premier avis est toujours le bon.

5. — Bien entendu. Le cinéma n'existe pas que par quelques films *privilégiés. Il faut, je ne dirai pas* tout voir, mais en voir le plus possible. Pour son information personnelle et aussi parce que c'est un aspect important de la culture cinématographique.

6. — Avoir un talent d'écrivain ou de journaliste. Avoir beaucoup fréquenté le cinéma, donc avoir une connaissance approfondie de la technique, si l'on a su regarder. Avoir une bonne culture générale.

7. — Oui. Et de plus en plus. Toujours en vertu de ce principe que chacun peut juger *un film. Il pourrait* y avoir autant d'opinions différentes que d'individus. Et comme les critiques ont tendance à se grouper en cercles ayant chacun son système, en petites coteries, en chapelles *fermées,* les désaccords flagrants et soigneusement cultivés sont monnaie courante.

8. — En raison de l'évolution constante de la technique et du langage et du caractère provisoire de chaque œuvre. Au cinéma, tout peut toujours être remis en question du jour au lendemain. C'est pourquoi il faut se garder des jugements définitifs.

9. — Si elle veut être cohérente, constructive, elle doit s'appuyer sur un système esthétique. *Si elle joue* un simple rôle d'information, c'est la méthode impressionniste (celle qui se rapproche du point de vue du spectateur) qui l'emporte. Du moins, c'est mon cas. En tout cas, refléter l'impression du moment ne doit pas vouloir dire suivre la mode du moment comme c'est le cas depuis quelques années (la mode Aldrich, la mode Fellini, la mode Bergman, la mode Antonioni, etc.).

10. — A) Oui. Elle n'était autrefois qu'impressionniste. Depuis 1945, *on a vu apparaître* la critique de structures.

B) Oui. Des revues comme **Les Cahiers du cinéma, Cinéma 61** et **Positif** n'auraient pas réussi à durer *ni sûrement à exister avant* la guerre.

C) Sur le public des Ciné-Clubs surtout. Contrairement à ce qui se passe pour le théâtre, ce n'est pas la critique qui détermine un succès ou un *insuccès, sauf si elle se ren*contre avec le snobisme.

11. — Non. Comment le savoir ?

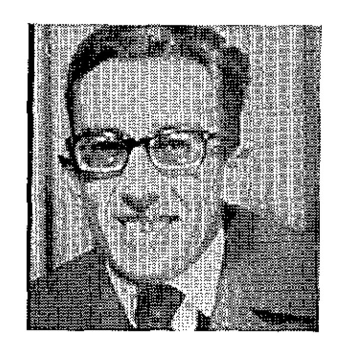
12. — Certainement. Exemples ty*piques : le néo-réalisme* italien n'aurait peut-être pas « pris » sans la critique française. La révolution du « jeune cinéma français » s'est faite aussi grâce à son influence (je parle *de la révolution esthétique).*

13. — Il faudrait d'abord savoir ce que sont exactement la gauche et la droite. Je crois qu'il y aura toujours une opposition entre ceux qui s'intéressent au contenu des films (valeur idéologique, sociale, politique, etc.) et ceux pour lesquels le cinéma est d'abord une question d'esthétique. Mais comme il ne peut y avoir d'esthétique valable sans éthique... En fait, je ne vois pas très bien comment on peut répondre à cette question.

ROGER TAILLEUR

(Positif, Les Lettres Nouvelles)

1. — Un peu insuffisante, sans doute. Très insuffisante si l'on considère le grand nombre de critiques *sans tribune.*



2. — Au moins aussi spécialisés.

3. — A. Nulle.

B. Nulle sur le plan éthique (et cela peut écourter singulièrement des collaborations), mais certaine quant au degré de spécialisation, justement (un papier destiné à une revue « de cinéma », comme **Positif** ou les **Cahiers**, peut différer par son style, son érudition, d'un article écrit pour une revue littéraire ou un hebdomadaire politique). Tout ceci est bien connu, et bien assez reproché par les outsiders auxdites revues « de cinéma ».

4. — C'est selon évidemment la qualité des films. A telle ou telle insignifiance, la vision unique est bien suffisante, si elle ne fut pas toujours nécessaire. Mais un film difficile ou simplement beau exige, serait-ce pour le seul plaisir, les visions multiples. Dans ce cas, faire toujours bénéficier son article de cette intimité croissante.

5. — Voir réponse précédente. Dilemme : vaut-il mieux cultiver les riches domaines ou se risquer au défrichement des terres stériles ? Le cinéphile commence toujours par la seconde occupation (il fait son Tour du Monde), puis s'aperçoit parfois qu'il a mieux à gagner à la première. Qui ne préférerait à la « découverte » de quelques dizaines de Michel de Saint-Pierre la relecture de Proust ou de Stendhal ? Pourtant la tentation demeure vive ; c'est qu'il est difficile de revoir sans avoir au préalable vu. D'ailleurs, que faut-il préférer : la rencontre de Wadja ou la fréquentation d'Antonioni ? Il faut préférer les deux.

6. — A. Avoir beaucoup fréquenté le cinéma.

B. Avoir un talent d'écrivain ou de journaliste.

La culture générale et les connaissances techniques étant données par surcroît au spectateur curieux remplissant la condition A.

Quelques qualités morales et intellectuelles pourraient aussi n'être pas superflues.

7. — Je ne sais pas. Ce que je sais et c'est ce qui motive la tentation dont je parlais en réponse 5, c'est qu'en matière de cinéma au moins on ne peut jamais faire confiance à qui que ce soit.

8. — Certainement, puisque le cinéma étant l'art le plus synthétique qui soit, il faut combiner les critères de chaque composante (picturaux, dramatiques, littéraires, moraux, politiques, etc.) sans bien entendu renoncer à la poursuite non contradictoire d'un critère d'autonomie esthétique global et transcendant, auprès duquel les « spécificités » de l'heure (de Losey ou de Bresson) ne sont que propositions boîteuses.

9. — Voir réponse précédente. Le « système » n'est jamais définissable, toujours perfectible. Et, en retour, son élaboration permanente nous transforme, modèle nos réactions, nos « impressions ». Comme disait Baudelaire, on met longtemps à devenir infaillible. Ceci acquis, vive la criti que d'impression !

10. — La critique a évolué en vieillissant, come le spectateur individuel dont je viens de parler. Maintenant, elle pullule d'infaillibilités contradictoires. Mais elle n'aura jamais sur les films le quart de l'influence que les films ont sur elle. Sur le public, certain public, son pouvoir est devenu très sensible : elle renouvelle le fonds de la Cinémathèque, alimente les salles « d'art et d'essai », « noyaute » l'avenue de l'Opéra et les Champs-Elysées.

11. — Jamais. Et d'abord, qui est ce « on » dont vous parlez ?

12. — Oui, mais voir plus haut (réponse 10).

13. — Au contraire, et René Guyonnet a fait une bien mauvaise autocritique à rebours dans cet article du numéro spécial d'**Esprit**, qui a dû inspirer votre question. Les revues se multiplient, avec autant d' « écoles » critiques, qui tirent à hue et à dia et donc selon d'abord des critères politiques. Lisez un peu, sortez de chez vous, regardez le monde.

14. — Apport positif : l'information, la recherche (filmographies, entretiens), l'humour involontaire. Négatif : l'orientation de ces recherches, les « systèmes » qui en découlent, prématurés, partiels, faux. L'aveuglement et la mauvaise foi qui en résultent : dissimuler les erreurs d'aiguillage (Rossellini), mal compenser les enfantillages (Hitchcock) et l'empirisme agressif par un totalitarisme académique de plus en plus envahissant, entreprendre des prospections peu rentables, grapillages désordonnés qui ne récoltent que du vent (Fuller, Ulmer), annexer au contraire sans vergogne les gloires consacrées et tout extérieures (Fellini, Franju, Resnais, Antonioni, bientôt Wajda, demain peut-être Autant-Lara ou Le Chanois), susciter trop de mauvais cinéastes à la vocation incertaine, mal armés bien plus que mallarméens (il suffit de leur comparer les « étrangers », Kast à Doniol-Valcroze, Resnais à Chabrol ou à Godard). Bref, après d'intéressants sursauts, être tombé dans le travers du sérieux pour avoir simplement (et à juste titre) voulu faire prendre le cinéma au sérieux, embaumer le cinéma au lieu d'en révéler les parfums, roupiller au lieu d'éveiller, être bien moins critiques que conservateurs, ménager pour cela la chèvre et le chou, l'éclectisme et l'engagement, l'avant-garde et le box-office ; mais vous m'avez demandé de n'être pas prolixe.

PAUL-LOUIS THIRARD

(Positif, Les Lettres Françaises, Les Lettres Nouvelles, Revue d'Esthétique)

1. — Presse quotidienne : oui.

Hebdomadaire : le cinéma est naturellement victime du préjugé qui veut que soit accordée d'autant moins de place à un art qu'il est plus populaire.

2. — Aussi spécialisés. Nécessité de temps en temps de donner la parole à un non-spécialiste.

3. — On écrit pour un public : on est obligé d'en prévoir les réactions. Si on va contre le « goût du public » c'est qu'on en « tient compte ». La question veut-elle dire : se croit-on obligé de dire du bien d'un film si on sait qu'il plaît au public ? Alors ma réponse est non — mais qui donc va répondre oui ? — Pour l'esprit du journal :

la situation est entièrement différente selon qu'on choisit ou non le journal où l'on écrit ; pour moi, j'ai le privilège de choisir (la critique de cinéma n'est pas mon principal gagne-pain) et *les différences de...* disons « d'esprit », pour reprendre votre mot, ne dépassent pas certaines limites très faibles.

4. — Idéal : pouvoir revoir « certains » films. Pour la plupart une seule vision suffit. Mais il me semble nécessaire de pouvoir juger le film après une seule vision (quitte à revoir pour approfondir et nuancer). *L'alibi des visions successives* masque trop souvent l'incertitude et la versalité (j'attends de savoir ce que va en penser X... et je n'ose pas le dire — raisonnement de bien plus de critiques qu'on ne croit).

5. — Sans aucun doute. Et puis, c'est aussi agréable.

6. — En numérotant : d'abord 3, pui 1 et 2 ex aequo, enfin 4.

7. — Non. Autant, peut-être ; c'est déjà pas mal.

8. — Non. Voir ci-dessus.

9. — Faux dilemme. Si le critique a une attitude globale et cohé*ente devant la vie, l'art*, la politique ou la sexualité, il réagira aussi selon cette attitude devant un film. Ce sera sans doute ce que vous appelez « refléter l'impression du moment » — même si ledit critique est, par exemple, communiste, à partir du moment où il ne s'appuie *pas sur un système* esthétique (il faut comprendre : « exclusivement esthétique ? »).

10. — Oui.

A. Là, pas tellement.

B. Et C — elle a plus d'influence sur le public, donc plus de moyens.

L'évolution vient surtout de ce qu'il y a beaucoup plus de gens qui en font. Il est toujours aussi ardu d'en vivre, mais à partir du moment où un nombre croissant de gens *la* pratiquent comme hobby, les chances d'une évolution favorable aug*mentent.*

11. — Quelquefois, par curiosité. Je ne crois pas que cela influe sur mon jugement.

12. — Directement, très peu, et c'est tant mieux. Indirectement, beaucoup, par la possibilité de soutenir certains films audacieux.

13. — Non. Malgré ce qu'en disent certains. Un exemple : les **Cahiers du Cinéma** organisent une enquête parmi ce qu'ils appellent « nos confrères les plus importants ». La manière dont *sont sélectionnés* les noms des heureux élus fera apparaître des trous, des noms dont on remarquera avec étonnement l'absence — pariez que les absents sont à gauche. D'une manière plus générale, voir réponse à la question *9.*

14. — Apport important et négatif : ont réussi, par l'omniprésence et *la répétition, à faire prendre des* mauvais films pour des bons et vice versa. (Ex. du premier cas : **A bout de souffle, Une femme est une femme, l'Eau à la bouche...** Ex. du second : **Tu ne tueras point**). Comme la tendance semble se renverser, certains prennent *leurs précautions*, attitude qui fait songer de manière amusante aux retournements de M. Guy Mollet vis-à-vis du général. Voir ainsi le sort réservé, dans les satellites, aux derniers Chabrol. Voir aussi comment le rédacteur en chef des « Cahiers » *crie à la trahison* et au complot contre la Nouvelle Vague. Maintenant, dans quelle mesure, étant donné l'état actuel de la société française, le phénomène **Cahiers du Cinéma** était-il évitable ? C'est une autre question. Elle demanderait, pour *y répondre,* un historien ou un sociologue.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Luc Godard	André S. Labarthe	Morvan Lebesque	Pierre Marcabru	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Les Deux Cavaliers (J. Ford)	★	★★★	★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★
L'Enclos (A. Gatti)	★★	★★★	★★★	★	★	★★★	★	★★		★★★
Chronique d'un été (J. Rouch)	●	★	★★	★★	★★★	★★★	●	★★	★★★	★★★
Les Rôdeurs de la plaine (D. Siegel)	★★			★	★★	●	★	★		
Ils étaient dix (B. Dienar)					★	★				
Tout l'or du monde (R. Clair)	★	★	★★★	●	●	★	●	●	★	★★
La Victime (B. Dearden)	★	★★	★	●	●	★	★			★
Les Menteurs (E.-T. Gréville)					★★					●
La Vengeance aux deux visages (M. Brando)	★	★	★	●	★	●	●	★		
Horizons sans frontières (F. Zinnemann)		★		●		●				★
La Pendule à Salomon (V. Ivernel)	●	●		★	●	★		●	★	
Amours célèbres (M. Boisrond)		★	●	●	●	★		★	●	
Amour sauvage (Ph. Dunne)		●			●			★		
La Grande Bretèche (C. Barma)		●			●		●	●	●	★
Le Rendez-vous (J. Delannoy)	●	●	●	●	●		●			●
Les Lauriers sont coupés (J. Ferrer)	●	●		●		●		●		●
L'Espace d'un matin (S. Gobbi)		●	●		●	●				
Dynamite Jack (J. Bastia)			●		●					

FILMS SORTIS A PARIS

DU 4 OCTOBRE AU 7 NOVEMBRE 1961

14 FILMS FRANÇAIS

Amours célèbres, film en Scope et en couleurs de Michel Boisrond, avec Jean-Paul Belmondo, Simone Signoret, Edwige Feuillère, Annie Girardot, Brigitte Bardot, Alain Delon. — Formule traditionnelle du film à sketches où la nullité cinématographique recouvre indifféremment, tantôt la banalité ou la bêtise, tantôt l'adresse d'une intrigue ou d'une interprétation (épisodes deux et quatre).

Auguste, film de Pierre Chevallier, avec Fernand Raynaud, Valérie Lagrange, Jean Poiret. — Pièce de boulevard filmée, sur les méfaits de la publicité.

Chronique d'un été. — Voir article de Fereydoun Hoveyda, dans notre précédent numéro, page 33.

Dans l'eau qui fait des bulles, film de Maurice Delbez, avec Philippe Clay, Marthe Mercadier, Louis de Funès. — Pseudo-policier conçu en fonction d'un pseudo-chanteur.

Dynamite Jack, film de Jean Bastia, avec Fernandel, Lucien Raimbourg, Adrienne Corri, Eléonore Vargas. — Pseudo-western à la sauce Fernandel.

L'Enclos. — Voir critique dans notre prochain numéro.

L'Espace d'un matin, film de Sergio Gobbi, avec Sergio Gobbi, Sophie Réal, Claude Goaty. — Film d'un adolescent prolongé qui a cru pouvoir, du jour au lendemain, faire son petit auteur complet. L'inanité de l'œuvre touche à l'indicible.

La Grande Bretèche, film réalisé pour la télévision, de Claude Barma, avec Françoise Christophe, André Versini, Jean-Marc Bory. — Rassemble tous les stéréotypes de la mauvaise adaptation mal modernisée. Ce que Barma aurait pu à la rigueur sauver, en s'abandonnant au style T.V., il l'a irrémédiablement gâché par une ambition de « faire cinéma » qui ne pouvait aboutir qu'à faire « mauvais cinéma ».

Les Menteurs, film d'Edmond T. Gréville, avec Dawn Addams, Jean Servais, Claude Brasseur. — Gréville réussit à conférer à un scénario standard le minimum de climat qui lui est propre.

Napoléon II, l'Aiglon, film en couleurs de Claude Boissol, avec Bernard Verley, Danièle Gaubert, Jean Marais, Georges Marchal. — Une lacune est comblée : la France a enfin son *Sissi*.

La Pendule à Salomon, film de Vicky Ivernel, avec Daniel Ivernel, René-Louis Lafforgue. — Ce curieux film à contre-courant qui, en opposant le compagnonnage au syndicalisme, va délibérément dans le sens contraire aux aiguilles de l' « Histoire », est précisément trop délibéré et ne réussit jamais à être plus que curieux.

Le rendez-vous, film de Jean Delannoy, avec Annie Girardot, Jean-Claude Pascal, Andréa Parisy, Odile Versois. — A la nullité cinématographique, ajoute la malhonnêteté : il ne faudrait pas confondre suspense et trucage.

Tout l'or du monde, film de René Clair, avec Bourvil, Annie Fratellini, Colette Castel, Philippe Noiret. — Voir article de Carl T. Dreyer, dans notre prochain numéro.

Les Trois Mousquetaires, film en deux époques, en Scope et en couleurs, de Bernard Borderie, avec Gérard Barray, Georges Descrières, Mylène Demongeot, Perrette Pradier. — Ces braves mousquetaires sont toujours aussi à l'étroit dans des scénarios toujours aussi étriqués.

6 FILMS AMERICAINS

Days of Thrills and Laughter (*Rires et frissons de papa*), film de montage de Robert Youngston. — Le principe même de ce genre de film est déjà contestable. Ici, le montage de fragments de slapsticks et de serials de la « grande époque » aboutit au massacre des uns et des autres. Une certaine beauté, cependant, ne pouvait pas ne pas subsister.

Flaming Star (*Les Rôdeurs de la plaine*), film en Cinémascope et en couleurs de Don Siegel, avec Elvis Presley, Barbara Eden, Steve Forrest, Dolorès del Rio. — A partir d'un

scénario intéressant, mais non exploité à fond, Siegel, grâce à la justesse de notations pourtant sporadiques, a su nous rendre sensibles le décor, les hommes et la tension qui les anime, sans toutefois parvenir à surmonter les handicaps conjugués de Presley et de la Fox.

One-eyed Jacks (Vengeance aux deux visages), film en Vistavision et en Technicolor de Marlon Brando, avec Marlon Brando, Karl Malden, Pina Pellicer. — Combinant une sophistication et un exotisme exacerbés, Brando après un début intéressant (1/2 h.) se prend tout à coup pour Hamlet et, philosophant trois fois par idée, se fige dans un hiératisme verbeux (1 h. 45) dont rien ne le fera sortir sinon les toutes dernières (5 m.) images.

Return to Peyton Place (Les Lauriers sont coupés), film en Cinémascope et en couleurs de José Ferrer, avec Carol Lynley, Jeff Chandler, Eleanor Parker, Tuesday Weld. — Moins déplaisant, car moins prétentieux, que le premier *Peyton Place*, est, curieusement, construit entièrement par référence à celui-ci, ce qui est parfois amusant.

Two Rode Together (Les Deux Cavaliers). — Voir critique de François Weyergans dans notre prochain numéro.

Wild in the Country (Amour sauvage), film en Cinémascope et en couleurs de Philip Dunne, avec Elvis Presley, Hope Lange, Tuesday Weld, Millie Perkins. — Un « jeune délinquant » et trois aspects de la féminité : le scénario de Clifford Odets a, semble-t-il, été mutilé et remanié, la mise en scène est scolaire. Cependant, par bouffées, une certaine vérité...

2 FILMS ANGLAIS

The Curse of the Werewolf (La Nuit du loup-garou), film en couleurs de Terence Fisher, avec Clifford Evans, Oliver Reed, Yvonne Romain. — Le moins bon Fisher, disent les amateurs, le plus mauvais, dirons-nous.

Victim (La Victime), film de Basil Dearden, avec Dick Bogarde, Sylvia Syms, Dennis Price. — Inconsistant au possible, les homosexuels britanniques étant exactement aussi ennuyeux que les hétérosexuels.

2 FILMS ITALIENS

La donna dei faraoni (La Princesse du Nil), film en Scope et en couleurs de W. Tourjansky, avec John Drew Barrymore, Linda Cristal, Armando Francioli. — Une de ces grandes mises en scènes apatrides dont Tourjansky s'est fait une spécialité. A quand *Les Bateliers du Nil* et *La Princesse de la Volga* ?

Maciste nella terra dei ciclopi (Maciste contre le cyclope), film en Scope et en couleurs de Leonviola, avec Mitchell Gordon, Chelo Alonso. — Conjuguant les prestiges de leurs antiquités historiques et cinématographiques les Italiens redécouvrent Maciste et l'opposent maintenant à un bon vieux cyclope que trois films ont un peu défraîchi, mais qui pourra sûrement resservir. Espérons que les champions feront mieux la prochaine fois.

1 FILM SOVIETIQUE

La Dame de pique, film en Sovcolor de Roman Tikhomirov, avec Oleg Strijenov, Olga Krassina, l'orchestre et les chœurs du théâtre Bolchoï. — Opéra de Tchaïkovsky filmé dans toutes les règles d'un romantisme désuet, mais, parfois, non sans charme.

1 FILM AUSTRALIEN

The Sundowners (Les Horizons sans frontières), film en Technicolor de Fred Zinnemann, avec Deborah Kerr, Robert Mitchum, Peter Ustinov, Glynis Johns. — Moutonnements inconsistants, sans commencement ni fin. Et pas l'ombre d'un mouton noir.

1 FILM ISRAELIEN

Heym hayu Assara (Ils étaient dix), film de Baruch Dienar, avec Ninette, Oded Teomi, Leo Filler, Yosef Safra. — Epopée, fin XIXe, bons juifs contre méchants turcs. Se réfère scolairement au cinéma russe « grande-époque » : 1° quant au fond, 2° quant à la forme : a) pour les cadrages, b) pour le montage, c) pour le reste.

1 FILM ALLEMAND

Le Vengeur défie Scotland Yard, film de Karl Anton, avec Hemz Drache, Ingrid van Bergen, Ina Duscha. — Concurrence déloyale.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)

R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, *Etudiants, Ciné-Clubs* : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nos 3, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100, 118	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 18, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 61, 66, 67.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **2,50 NF** Nos 51 à 100 .... **3,00 NF**

Les 2 Tables ensemble : **5,00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : **7890-76 PARIS**

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1961

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 NF.